建筑师文萃

园院宅释

Yuan Yuan Zhai Shi

关于传统文化与现代建筑的可能

李劲松 著



百花文艺出版社
BAIHUA LITERATURE AND ART PUBLISHING HOUSE

责任编辑：[illegible]
整体设计：[illegible]

百花美术设计部
电脑工作室制作

園

在此，以“园”作为中国空间的表征，表达了园院结合、儒道结合、天人结合，但它们都在封闭的围墙内，是内向空间。

园院宅平面呈短臂十字形，南北轴向为主，东西轴向为次。如此，暗含着变化，当十字短臂收进时，平面呈南北向矩形，连排的可能出现，以适应城市居住环境。

ISBN 7-5306-4209-X
9 787530 642092 >

ISBN7-5306-4209-X
G·645 定价：38.00 元

TU-05
23

园院宅释

Yuan Yuan Zhai Shi

关于传统文化与现代建筑的可能

李劲松 著

北方工业大学图书馆
00589166



百花文艺出版社
BAIHUA LITERATURE AND ART PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

园院宅释：关于传统文化与现代建筑的可能/李劲松著.—天津：百花文艺出版社，2005
(建筑师文萃)
ISBN 7-5306-4209-x

Ⅰ.园... Ⅱ.李... Ⅲ.古建筑－文化－研究－中国 Ⅳ.TU－092

中国版本图书馆CIP数据核字（2005）第029361号

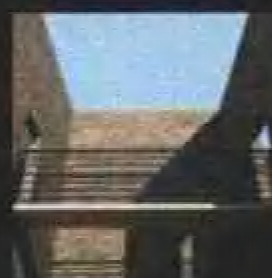
百花文艺出版社出版发行
地址 天津市和平区西康路35号
邮编 300051
e-mail bhpubl@public.tpt.tj.cn
http://www.bhpubl.com.cn
发行部电话 (022)23332651 邮购部电话 (022)27116746
全国新华书店经销
北京恒智彩印有限公司印刷
*
开本787×1092毫米 1/32 印张9.5 插页3
2005年5月第1版 2005年5月第1次印刷
印数：1-6000册 定价：38.00元

目 录

理论建筑——绪言
0. 园院宅理论设计前提
1. 宅/建筑
2. 传统
3. 整体
4. 庭与院
5. 厅与园
6. 园院宅
7. 舍宅为寺与均质空间
8. 型与形
9. 时间与空间
10. 图与圖
11. 巷与天井——关于有机建筑
12. 厅——关于意境
13. 起居.餐厅——关于流动空间
14. “书房”——关于书房
15. 院儿客厅.孩儿卧室——关于空间概念

目　录

园中园——关于整体　16.
风之屋 光之屋 雨之屋 云之屋　17.
——关于写仿、状物与抽象
风之屋——关于大象无形
光之屋——关于时间
雨之屋——关于构造
云之屋——关于材料
客房——关于“门墙”　18.
桥——关于人在画中游　19.
主卧室——关于家具设计　20.
如厕——关于生活乐趣　21.
廊门——关于含蓄　22.
园院宅(型)——关于山水城市　23.
关于园院宅的技术经济指标　24.
主要参考文献
图片来源
后　记







园院宅释 ➡





建筑师所作的设计，有如下几种可能

方案完成后，依方案实施，经建筑施工图阶段，最终建成并投入使用，称之为建筑设计。也有建成一半而废弃不用者，称烂尾楼，归入此类。

出于现实需求设计，方案完成后，由于种种原因，未能继续设计施工，可称为方案设计。

本来就没有现实地段和功能要求，纯作为建筑师构想、研究而作的探索性方案，尽管也未实施，但与第二类不同，我称之为理论设计。

对第一种类型，实例很多，在此不作讨论。

对第二种类型的方案设计，其产生源于某一具体任务，有实际的地段、现实的功能使用要求和环境美学要求，受业主经济条件限制，也受历史文化、地域等具体、实在的影响。勒·柯布西耶(Le Corbusier)设计的“联合国海牙国际联盟总部”方案，便是非常著名的案例。高度的创新性，而不能迎合于评委滞后的观念，终于落选而未建成。

对于第三种类型的理论设计，正是本书中要探讨的重点。

历史上此类型的设计并不罕见。十八世纪下半叶，法国巴黎美术学院院士布雷（Etienne-Louis Boulee 1723-1799）设计的“牛顿纪念堂”(图 1)和“伟人陈列馆”，都属此种实例。布雷并不要求这些设计能够实现，而是鉴于当时启蒙思想的影响，表达打破传统、彻底创新的英雄主义观念。像美国建筑师巴克明斯特·富勒(Buckminster Fuller)设计的“球体城市”，则由于技术太超前，在当时尚无法实现。

每年，世界各地有定期或不定期举行的各种纯概念性方案设计竞赛，比如日本《新建筑》杂志社每年都举行全球性住宅设计竞赛，旨在从理论上探讨某种观念或思路，促使建筑思维活跃，客观上有利于推动建筑创作的进步。

大量建筑院校在校学生，依着一定的假想题目，进行着纯粹训练性的方案设计，也都属于理论设计的范畴。

理论设计的结果可称为理论建筑。



图 1 牛顿纪念堂剖视图

北京大学建筑学研究中心张永和的专集《非常建筑》[1]，集中了他在美读书工作期间的作业、研究性设计和参加竞赛的获奖方案，也包含了部分回国后的成果。是一本相对比较纯粹的理论建筑专集。

理论设计的特点在于相当的自主性与开放性。

可以假设现实地段，也可没有，可以假设现实业主，也可以自己作业主，可以假设现实存在的功能，也可没有[比如美国建筑师弗兰克·劳埃德·赖特(Frank Loyed Wright)设想美国首都搬到乡下]，可以不顾经济限制，无限扩大面积和选用昂贵材料，也可以在经济合理的范围内操作(就像设计一幢常规的住宅楼)，可以不考虑现实技术的要求，让房子飘在空中，也可完全以技术为限制，在现实技术的框架内构想，可以用图纸、模型表达意图，也可以用语言描述，甚至可以完全存在于建筑师的头脑中，仅是一种思路。

设计者并不指望它变成现实，设计者可以想像它的建成，但可能是一种奢求，其根本目的在于充分表达内心想法而将一切客观条件先搁置一边。但所有这一切，并不排斥理论设计变为现实的可能性，因为一旦理论设计与现实的具体业主、时间、地点等客观因素吻合，就会发生转化。这也是理论设计所包含的潜在可能性与弹性，从而理论设计蕴涵着光明的前途与远大的抱负，尽管道路是曲折的。

从这些特点来看，密斯·凡·德·罗(Mies Van Der Rohe)设计的"范斯沃斯住宅"，是一个实现了的理论设计。因为在这幢住宅的设计中，业主不管功能、不管资金限制、不管面积要求、不管形式偏好，任由建筑师发挥，在一幢小住宅上探讨钢铁、玻璃建筑的可能性，终成现代建筑经典。

密斯当是最为幸福的建筑师吧。

由于充分的自主特征，理论设计有一种释放的快乐，令人着迷。张永和在经历数年的工程实践后，深感负重，而回味早年理论设计阶段的快乐。

我们这里需要强调的是，一个成功的理论设计必然为着某个目标，而受限于相应的条件，不存在绝对的自由，否则，设计在理论上也不能存在。就像给你一个地球表面作为地段"设计建筑吧"，你会感到无所适从。自由与约束总是相对的。

理论设计有类似于理论家探讨、研究、总结的特征，具有理论特色，并具有普遍启发性。它是纯粹理论研究与现实设计之间的过渡形态。一方面它可能要有示范性，而具指导作用，另一方面，它又因具体的形象特点或可描述性而带有局限性。于是它又有类似于建筑师实践的某些特征。

理论设计致命的缺陷在于，容易使建筑师失去社会活动的机会，而仅停留于象牙塔中，有损于建筑师作为社会活动家的称号，所以他可能算不上真正的建筑师，而只能称为理论建筑师。

当然，如果可能，像密斯那样幸运，理论建筑师有成为真正建筑师的机会。

勒·柯布西耶的一生就是在建筑师与理论建筑师的角色交替中渡过的。他一生作的方案不计其数，多数是理论探讨性的，实现的仅是其中一小部分。

安藤忠雄(Tadao Ando)也如此，尤其在早期，他自己多次设想大阪的城市规划，并自作主张供政府采纳而遭拒绝，即使在他成名以后，也每隔几年就义务为大阪提供城市规划设计，供政府参考。

其实，一个真正建筑师的一生，也确是在两种角色间不断转换的。

中国当下的社会环境，由于建设量无限大的趋势，一个建筑师有可能成为一个完成工程任务的工具，而与理论设计无缘。这其实是一个不正常的状态。因为缺乏理论的探讨，设计结果只能是工程量的增加而没有质的飞跃，其思维脱离建筑思维之根本，建筑师有趋于变成绘图员的危险。

二十世纪末至今，随着社会信息化的日益加强，虚拟现实成为又一种可能的思想表达方式。一个游戏设计师的成果，很可能具备建筑师的思维特征，从而其设计被纳入到理论设计的范畴，在本质上其思想的建筑性远远超越绘图员的机械操作，于是一个非建筑师又有可能转化为实际上的"理论建筑师"。

从根本上说，建筑师工作的核心在解决问题。在欧美，建筑师是以策划、统筹的工作性质而存在的，与医师、律师并称为三大自由职业。

一位英国农场主请建筑师为自己设计一幢在农场里居住的房屋，而在周末则返城居住，建筑师经过统筹比较，建议该农场主买辆车而不建房，这样既经济又合算，还能天天回家。

由此可见建筑师工作的性质。许多其他职业也存在类似特征。于是中国媒体将西方对邓小平的评价"中国改革开放的总建筑师(Architect)"翻译为"中国改革开放的总设计师"，也可以说是合理的。从这层含义，邓小平也算一位"理论建筑师"吧！

广义而言，从事于建筑设计的人都可称为建筑师，但他却可能不是一个理论建筑师，中国目前的状况正如此，因为他远离了建筑的创造性特征，他算一个建筑师吗？就像在建筑专业的注册考试中，土木工程从业人员却常常比建筑专业更易通过，你难道能由此说明结构专业的建筑思维强于建筑学专业？[2]

由此说明，理论建筑师更接近于纯粹建筑师。

从二十世纪九十年代至今，一直从事与建筑相关的工作，不断观察与思考，作为理论建筑师的身份远胜于常规建筑师。动手少而思考多，偶尔的实际操作，也只能算是迫不得已的餬口需要，称不上真正的作品。

思考了十多年，终于有所得，呈现于本书的“园院宅”设计即是其中的一个部分。它是纯粹的理论建筑，但由于技术的可操作性、功能的现实性，使它充溢着实现的可能性。

理论建筑绝不是乌托邦的幻想，它是孕育着新生命的种子。

注释：

1 《非常建筑》：作者张永和，黑龙江科学技术出版社，1997年9月版。

2 建筑师注册考试的目的是保证设计的房屋在技术与功能方面能满足使用的根本要求，而与建筑学的创造性、前瞻性思维关系不大。由于建筑学综合性的专业特征，涉及土木工程、给水排水、暖通空调等专业的多方面相关知识，从而使其知识综合量和难度较高，由于土木工程专业自身专业性的特点，对付建筑师注册考试，反而比建筑师容易。

0. 园院宅理论设计前提

目　　的　　探讨中国传统建筑观念结合现代的可能性以及对现代建筑设计的启发性。现代环境观念、生活方式、材料等，它们表达传统观(尤其是自然观)的可能性。

环境的假设　　江苏太湖流域沿岸。尽管中国文化历来以中原为根本，但在封建晚期明、清之际，经济文化重心已移至江南。发展的高峰便是以园林为代表的苏州建筑，"上有天堂、下有苏杭"，便是这个意思的表达。因其发达，最能体现中国传统建筑文化特色。这是环境定位的本因。

业主的假设　　三口之家，知识阶层，经济富裕。三口之家是今天最典型的中国家庭人口组成，占多数。知识阶层有相当的品位，更多追求精神生活。

功能的假设　　依现实生活方式的可能，或城市或市郊。因为私家车的使用已有相当的普及。设计为保证充分表达意图的需要，面积未作刻意控制，使它有偏离现实的倾向。最终以郊区别墅而不是以高密度连排住宅的形式出现，但它暗含着连排的可能。

技术的假设　　完全现实的、经济的、可操作的当代技术。

以上所有假设以下面的假设为假设

异想天开的假设　　或有理想业主，购置理想环境，依方案如实操作，使其真正建造，应是万幸。从而能以更现实的方式，验证目的的假设。那时"理论建筑"便转化为"真实建筑"。

1. 宅/建筑

宅是建筑之原型。

建筑之根本在场所[1]的创造。

场所创造即赋予环境以意义(场所感),

环境造就材料,

材料通过结构、构造方法可赋予空间以场所感,

材料、结构、构造具有天然的孪生性,

材料与地域、气候密切相关,材料表达着地域性。

{(地域、气候、文化→<材料)→[结构>→空间]}→场所

形成建筑创作的逻辑链。

注释:

1 场所 有意义的空间。借助于海德格尔(M Heidegger)《建·居·思》(*Building Dwelling Thinking*)(陈伯冲译《建筑师》丛刊总47期,P81 86)中的一句话"桥梁使大地在河边聚集成地景,使河、岸、地互为邻居",可帮助我们理解场所含义。

自然界有山、水(河流)、大地、树木;随人类到来,提出跨河架桥的问题,包括·桥位置的选择,位置同时决定桥的跨度;材料选择,材料决定结构、构造;材料通过结构形式在所选位置建造的桥与环境形成一个空间域,该空间域依场所要求即满足"使大地在河边聚集成地景",使人与自然融为一体,或可说天人合一。这个过程即是场所创造的过程。

2. 传 统

因为我们生活在当代，我们应设计现代建筑；同样，我们还生活在中国，我们的设计又应该是中国的，但其中首要的是现代性。

认识传统，其价值在于促发创新的可能性，从而推动现代建筑的发展。

3. 整 体

“整体大于局部之和”，因为整体产生了意义。

意义是部分之间以及部分和整体间作用的结果，表现为部分之间，部分与整体之间的相互关系。

意义渗透于整体的所有细节，从宏观到微观，

于是部分也蕴涵着整体。

意义的产生，使整体具有“能屈能伸”的特质，充满生机。

《周礼·考工记》“匠人营国制度”从根本上规范了中国城市的整体观念

“匠人营国，方九里，旁三门，国中九经九纬，经涂九轨。左祖右社，面朝后市，市朝一夫。”（图 1）其整体意义的形成，显示出礼制的特征，表现出史官文化[1]的影响。

另一方面，老子曰“人法地，地法天，天法道，道法自然，”[2]或由《易传》“仰则观象于天，俯则取法于地”[3]的天道观念，在中国文化中，还将宇宙、自然作为参照标准。

由中国最早建筑平面图“战国中山国王墓兆域图”（图 2）、天坛平面（图 3）、明清北京平面（图 4）等，显现共同结构关系 墙套墙。

汉文化发生发展的中原[4]农耕文明区，西、北、南三面环山[5]，东到大海，形成中原天然的内陆环境，长城沿北部山脉而筑[6]，形成外围结构，其内不同城池城墙[7]，每一城池又有数套城墙（外城、内城、皇城、宫城），内外城之间、内城和皇城之间，则是单元密集的合院。墙套墙显然。

我们或可认为 中国城市、合院建筑是中原地理的缩影，是中原地形拓扑变换的结果，于是可将中国空间概括描绘（图 5）。

并且，由墙套墙直观推断其空间特征 其一为内向性格，其二显示复杂的迷宫特质。

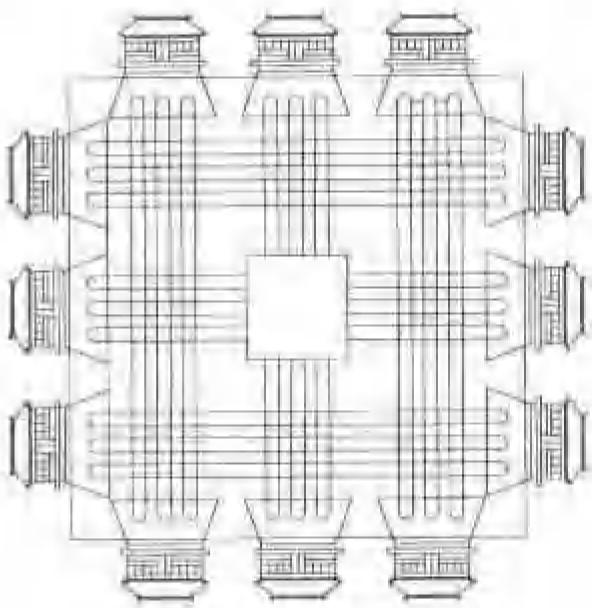


图 3-1 《周礼·考工记》
中王城规划示意图

3. 整 体

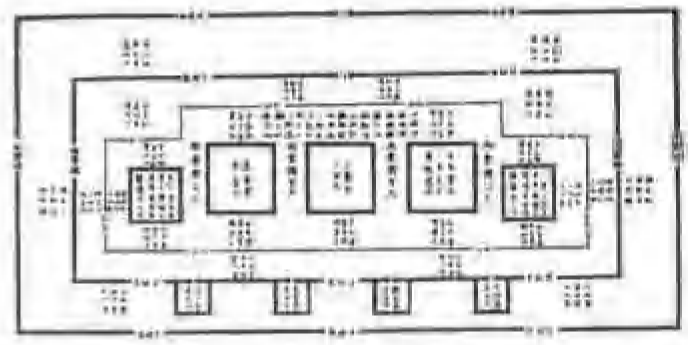


图 3-2 战国中山国王墓兆域图

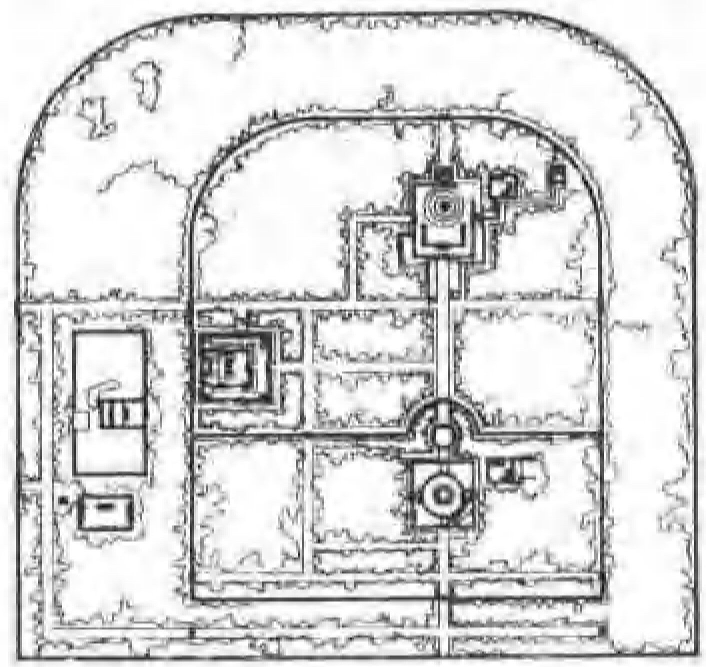


图 3-3 北京天坛平面

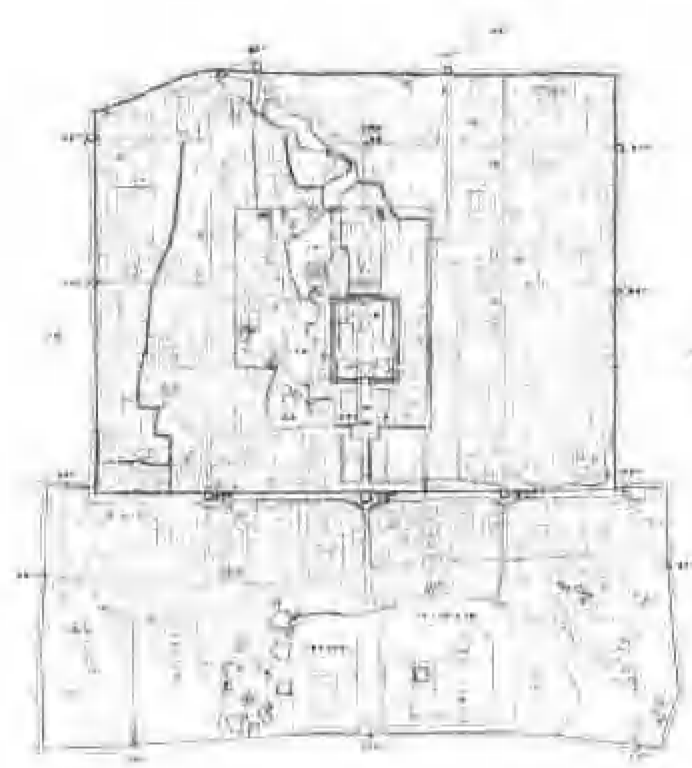


图 3-4 明清北京平面

3. 整 体

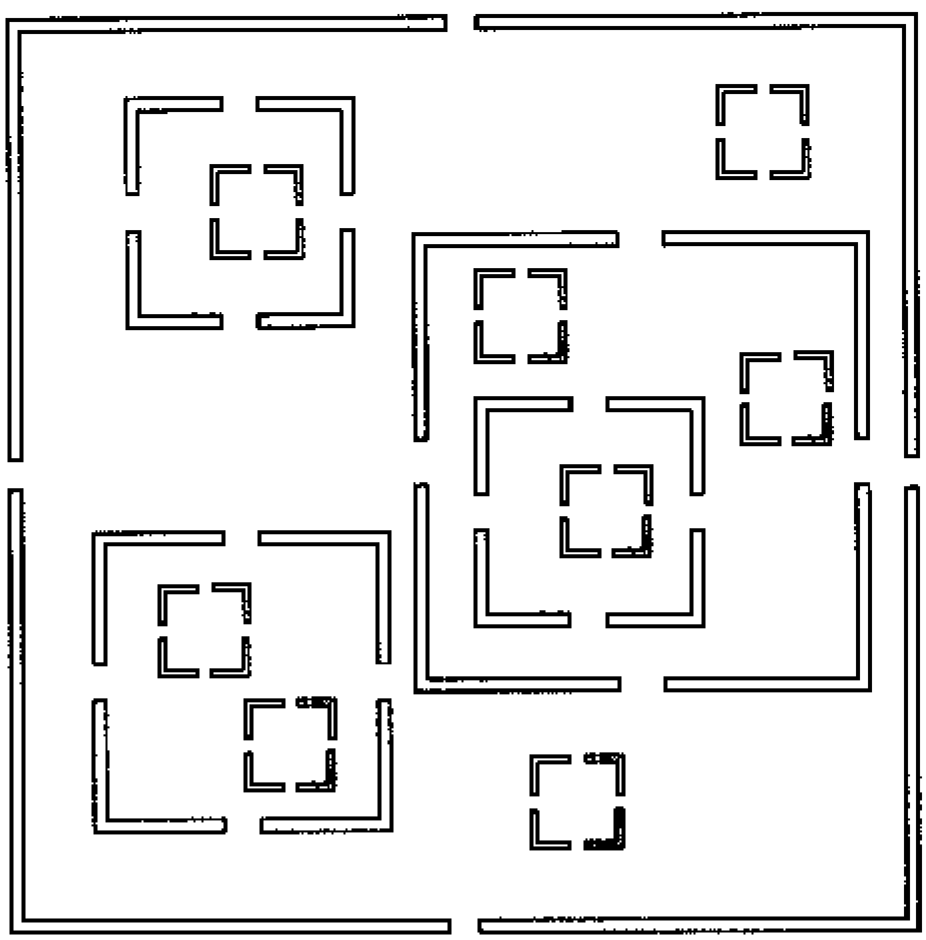


图 3-5 墙套墙结构图

注释:

1 中国对历史重视很早,记载历史的人称为史官。过早发达的历史意识,使本土文化带有浓厚的伦理色彩。史官文化指中原特有的、少宗教色彩的以伦理为本位的现世文化,最具中国文化特点。强调人治的作用。代表典籍有《周易》《礼记》《尚书》《春秋》。(东南大学陈薇,"中国建筑史"讲课内容)。

2 老子《道德经》第二十五章"有物混成,先天地生。……吾不知其名,强字之曰'道',强为之名曰大。……故"'道'大、天大、地大、人亦大,域中有四大,而人居其一焉。人法地,地法天,天法'道','道'法自然"。

3 《易传》曰:"古之包牺氏之王天下也,仰则观象于天,俯则取法于地;观鸟兽之文于地之宜,近取诸身,远取诸物,于是始作八卦,以通神明之德,以类万物之情。"

4 中原,按中国地理,指黄河中下游包括今陕西东部、河南大部、河北、山西南部。

原始社会末期,黄帝与蚩尤大战于涿鹿,最后黄帝入主中原,标志华夏文明开始。

5 基本来说,围绕中原,北为长白山、燕山山脉,西为昆仑山、阿尔泰山、天山、秦岭,南为横断山脉(呈东西、东北、西南走向)、武夷山,中原因而表现为四面围合的内陆环境。

6 长城的建设始于春秋战国时各国互相防御的需要。秦统一六国,秦始皇为防匈奴南侵,将燕、赵、秦三国长城连而为一,北傍阴山,东至辽东,俗称万里长城。后来,汉、北魏、北齐、北周、隋各代都曾在北边与游牧民族接壤地带筑过长城。明代为防少数民族入侵,又修建了长6300公里的长城。明长城基本完好。

7 中国历代修建了许多城池。春秋战国时齐有临淄城、楚有南城、燕下都、赵武灵王城、鲁城等。封建大一统后,在漫长的历史中,不同朝代都曾有各种城的建设,归纳起来,大致有大都、中都、下都,以及地方州府城池的建设。明清北京是封建王朝最后建设的都城。

4. 庭与院

院是围合，故称合院 庭是院的中心部分，向天空开敞，庭统领了堂屋、东西厢房、倒座，呈整体院。[1]

以北京四合院为例，剔除所有与本质无关的因素[2]，空间的原型状态呈现出来。（图 1）

专注于帕提侬神庙的围柱式平面（图 2），与院相反。

东西方两种建筑原型[3]之比较，结论显然

(1)院空间内向，以庭空间为重点，庭属外部空间；

帕提侬围柱式外向，着重外部造型、体积感、光影。

(2)院的室内空间[4]较浅，阳光甚至直达各屋后墙，可称为浅空间；但北京四合院的庭空间较深，呈南北轴向；

帕提侬围柱式室内空间东西轴向，空间较深，围柱部分廊空间则较浅。

东西方空间原型的区别乃是由于希腊岛国环境与华夏内陆的不同地理所致。[5]

院的形状随地理、气候状况变化 较高纬度的北方，呈南北向矩形，目的是获取日照，常称为院落 较低纬度的南方，呈东西向矩形，目的是形成阴影，以利遮阳，称为天井，气候温和地区，比如昆明，呈方正形状院落，取名一颗印。

院的形式亦随地理气候条件发生变化，在高纬度的严寒地区，南向围合不复存在，呈 U 形的三合院形式，以便获取低角度的阳光日照。（图 3）

注释：

1 院有两个意思，其一指房屋围墙以内的空地，其二又指旧时官署的别称如贡院
（见辞海编辑委员会《辞海》P 539，上海辞书出版社，2000 年 1 月第 1 版）。
庭有六个意思，其中第二个意思指房屋阶前的空间，亦称院子（见《辞海》P 1032，同上）
院落指四周有墙垣环绕，自成一体的房屋和院子 （见《辞海》P 539，同上）

比较知，院的第一个意思和庭的第二个意思一致，本文用庭表达此含义，即指堂屋阶前的空地，庭空间于是指四周有围合，围合物可是围墙，也可是一圈房屋，总之它是围合的，朝向天空开敞的空间。本文的院在含义上与院落类似，而且仅指用房屋围合庭空间，房屋与庭共同称为院。在院的组成中，庭周围的堂屋、厢房、倒座是室内空间，院墙外是室外空间，则庭空间实质是介于室内外之间的灰空间。

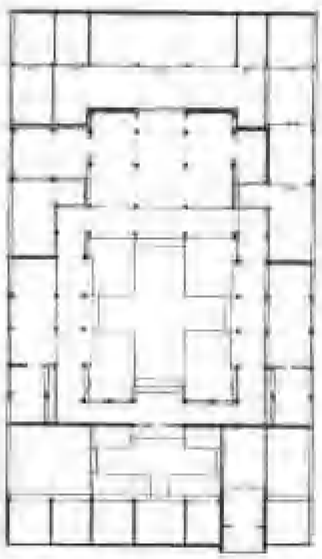
2 中国传统建筑有"墙倒屋不塌"的说法，即墙是围护结构，不承重。这里仅指去掉环绕庭空间的内层槛墙与门窗槅扇、廊庑栏杆，剩余包含承重柱在内的组成才是院的根本内容。于是庭与其周围空间连通起来。

3 称围柱式空间为原型是有根据的。尽管西方建筑风格变化剧烈，但从古希腊即存在的围柱式空间作为纪念性建筑的一种形式，其后古罗马的神庙沿用、文艺复兴时期的圣·彼得小教堂，进一步变化、创造，至近代以来美国的杰斐逊纪念堂、林肯纪念堂都采用这种形式，形成一条完整的发展线索。

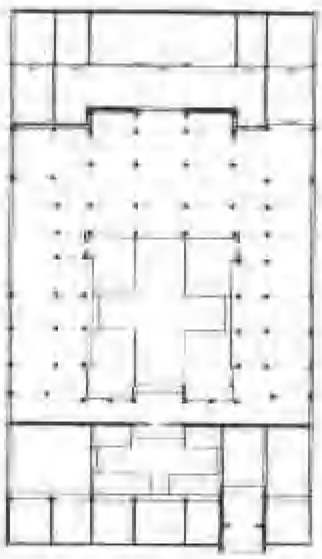
4 指堂屋、厢房和倒座。

5 总的来看，形成空间的方法主要有两种，其一为设立，在空旷环境中，立一高耸实体，形成场域空间，空间边界模糊，呈外向性，帕提侬神庙即通过设立的手段，形成雅典城市空间制高点；其二为围合，如院空间，呈内向性。作者认为，这两种不同的空间构成方式与生存环境相关，在四面为大海包绕的岛国，多见设立标志性建筑的空间场，如曼哈顿和香港九龙半岛的高层建筑群；而中国的内陆生存环境则导致围合的空间构成取向，二者都是"人法地"的结果。

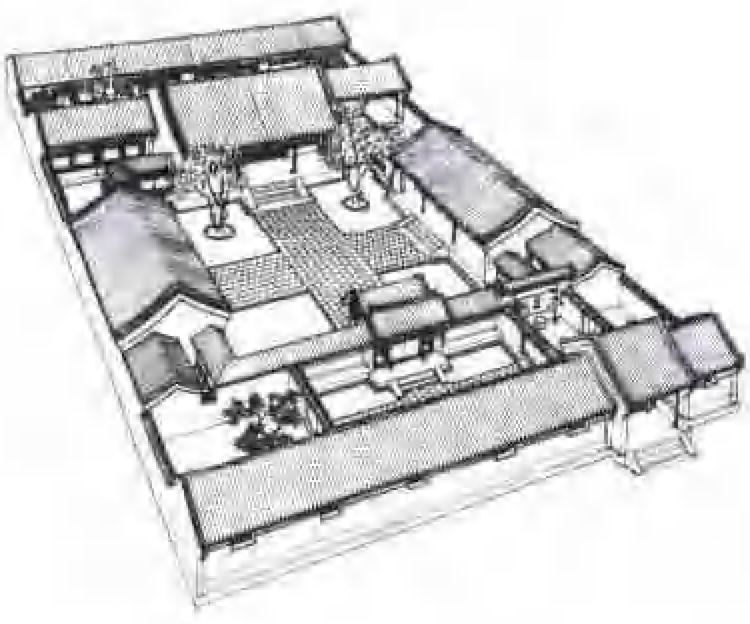
4. 庭与院



北京四合院平面

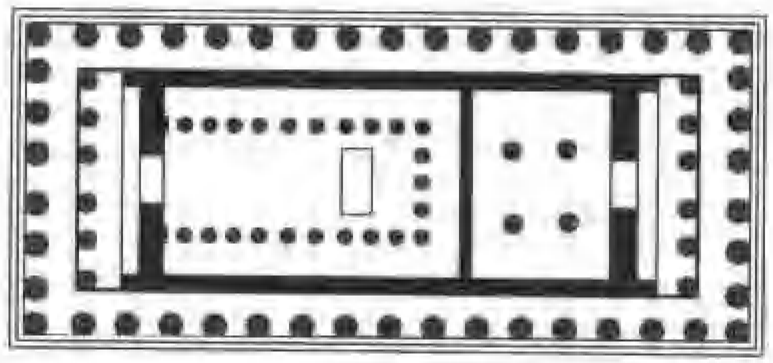


北京四合院平面抽象

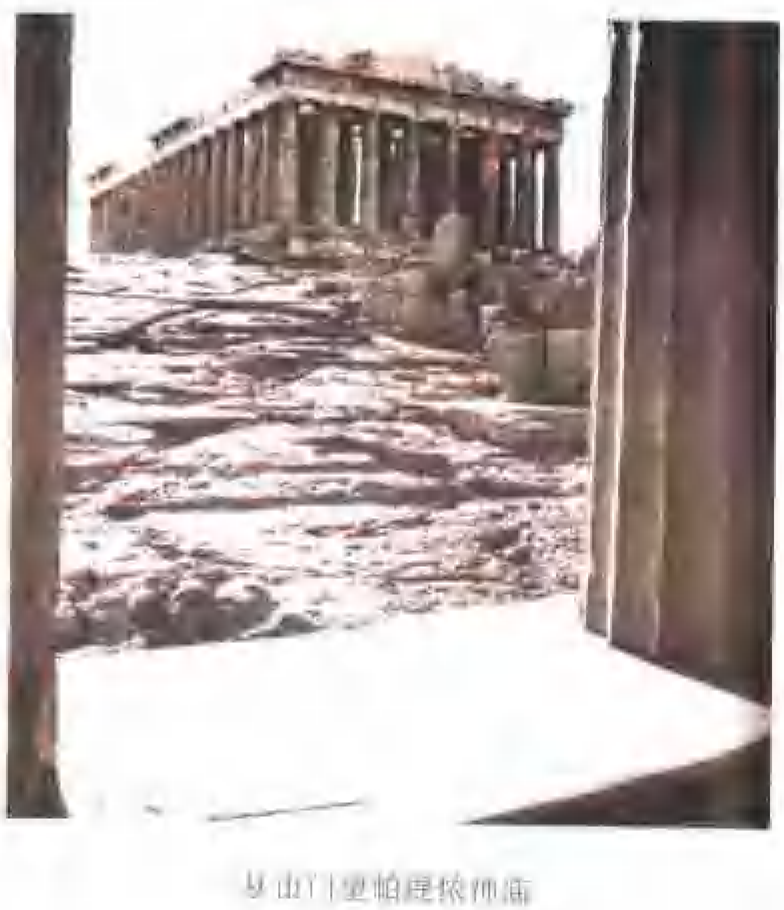


北京四合院鸟瞰

图4-1



帕提侬神庙平面



从山门望帕提侬神庙

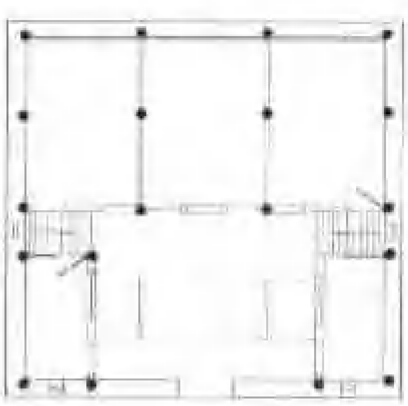
图4-2



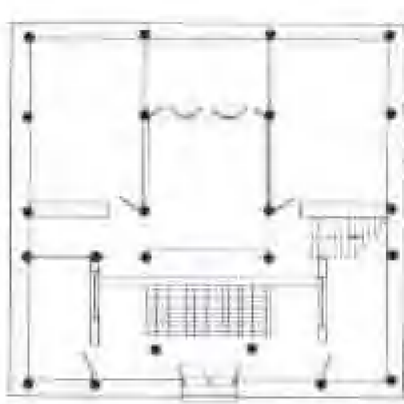
徽州民居天井式合院首层平面



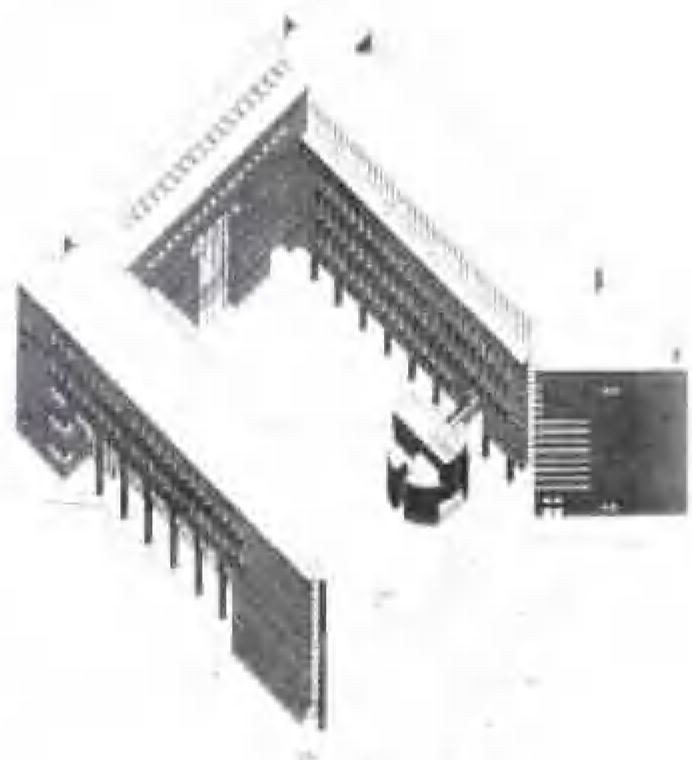
徽州民居天井式合院第二层平面



云南昆明一颗印民居首层平面



云南昆明一颗印民居二层平面



瑞士卢加诺 凯马图行政办公楼轴测图
设计 马里奥·博塔

图4-3 合院形式随地理纬度不同的变化

5. 厅与园

中国园林要同时满足可游、可居、可观、可行诸种功能，但根本的是游赏。

从“園”字结构可知园亦是内向围合，但加入了山（土）、水或建筑（口）、树木（衣），园的本质是自然。建筑成为观赏、体验自然的站点和动线，站点是园中之屋，动线是游走之廊。

园中建筑除供居住之斋、室、房、馆[1]，其空间略隐蔽外，楼、台、阁、亭、榭、廊[2]诸形式皆朝四向不同程度开敞，可称之为“厅空间”[3]。为观赏自然的需要，“厅空间”成为园中主导形式。

如果说，院中房屋绕庭而作，而园中建筑则因地制宜，自由布局。去除山水、树木，园中建筑关系显现。厅空间成为围墙内之主体（图1）。

提起范斯沃斯住宅，人皆笑之，盖因不能满足女主人之私密性要求，不过，若想到周边大片庄园亦归范氏所有（图2），则私密性亦不是大问题，同样，用中国围墙，绕范氏庄园一周，则园空间完成。

中国园林的重要特点是小中求大。为达此目的，在手法上，借助对比 堆山理水、经营位置，宽能走马、密不透风，加之借景　　，致整体统一，达无尽之感，重在心理感受，强调主客交融，求触景生情，以致境生象外。

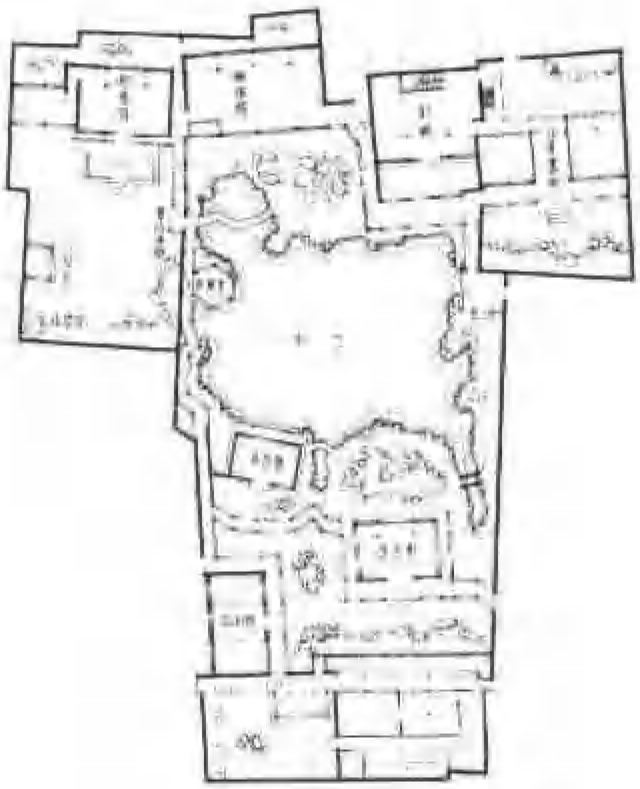
注释：

1　斋，斋较堂，惟气藏而致敛，有使人肃然斋敬之意，盖藏修密处之地，故式不宜敞显。《园冶注释》P83，计成原著，陈植注释，杨伯超校定，陈从周校阅；中国建筑工业出版社，1988年5月第一版。

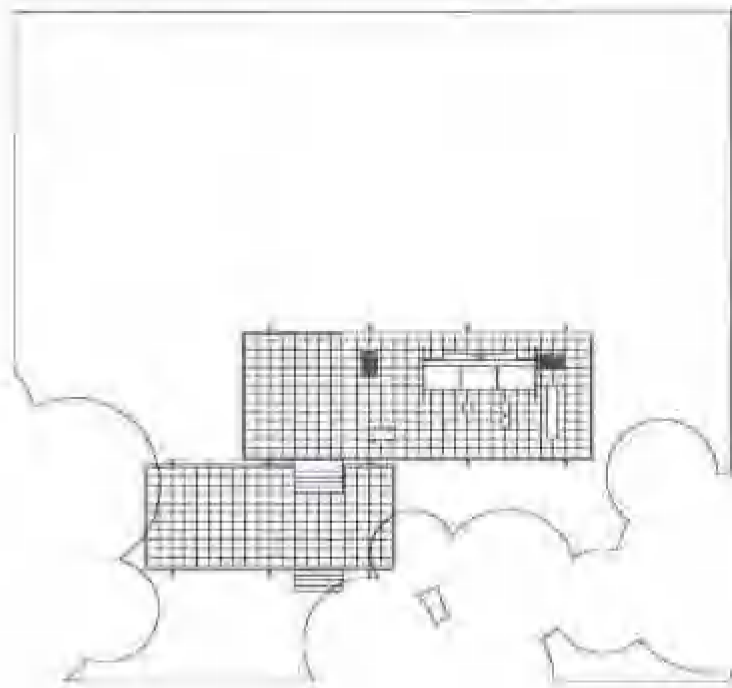
室，古云，自半已前（后），实为室。《园冶注释》P84，同上。

房，《释名》云：房者，防也。防密内外以为寝闼也。《园冶注释》P85，同上。

5. 厅与园



网师园平面



A 范斯沃斯住宅平面



网师园鸟瞰：园林中的小空间



B 范斯沃斯住宅外观

图5-1

图5-2

馆，散寄之居，曰"馆"，可以通别居者

《园冶注释》P 85，同注 1。

2 楼，《说文》云，重屋曰"楼"；《尔雅》云，陕而修曲为楼。言窗牖虚开，诸孔慺慺然也。造式如堂高一层者是也。

《园冶注释》P 86，同注 1。

台，《释名》云，"台者，持也。言筑土坚高，能自胜持也。"园林之台，或掇石而高上平者；或木架高而版平无屋者；或楼阁前出一步而敞者，俱为台。《园冶注释》P 87，同上。

阁者，四阿开四牖 《园冶注释》P 88，同上

榭，《释名》云 "榭者，藉也。藉景而成者也。或水边，或花畔，制亦随态"。《园冶注释》P 86，同注 1。

亭，《释名》云 "亭者，停也。人所停集也。"《说文解字》P 88，同上

廊，廊者，庑出一步也，宜曲宜长则胜。古之曲廊，俱曲尺曲。今予所构曲廊，之字曲者，随形而弯，依势而曲，或盘山腰，或穷水际，通花渡壑，蜿蜒无尽，斯寤园之"篆云"也。《说文解字》P 91，同上。

3 厅，会客、宴会、行礼用的大房间。辞海编辑委员会《辞海》P 173，上海辞书出版社，2000 年 1 月第 1 版。

堂，古代宫室，前为堂，后为室。《辞海》P 2011，同上。

古者之堂，自半已前，虚之为堂。堂者，当也。谓当正向阳之屋，以取堂堂高显之意 《说文解字》P 83，同注 2。

由厅之含义，易见为公共空间，开敞是其特征，而堂的特征也表现为虚；计成在《园冶》第一卷的"立基"篇中，开篇即说"凡园圃立基，定厅堂为主"，可见，中国古代造园，厅堂是主体建筑。而厅堂表现为开敞的特征，本文用"厅"表示有顶而四向开敞的空间，这种空间可概括楼、台、亭、阁、榭、廊诸建筑之空间特点，称之为"厅空间"。

6. 园院宅

院与园实不可分，按照古人理想的生活方式，院须有园相伴。

园院结合的形式成为中国建筑的基本单位，是传统社会生活的载体。院是儒家礼仪的空间物化，园是道家哲学的具体而微。园院结合即“天人合一”。人生活于院，是社会伦理的体现，人生活于园，是独立精神的放纵。

统合“天”与“人”的是无，在建筑上表现为空间。

空间被层层墙体环绕，于是有“庭院深深深几许”，于是有“园中园”等等。

园院结合是人与自然的高度整合，在中国文化中，表现为内向的整合。

内向整合归拢了自然，通过墙套墙结构，形成整体的人工城市。

对我而言，园院宅与作为现代经典的萨伏依别墅(图1)，其间若隐若现的关联，许久以来，疑问不断，挥之不去。

对萨伏依别墅

·在满足交通功能(螺旋梯)的前提下，那漫长的坡道是否多余?

·为什么柯布西耶称萨伏依为漫步建筑?

·为什么它的造型缺乏视觉冲击力？而表现为优雅的内敛?

或许，与中国建筑的分析、比较，回答了这些问题。

对底层架空，柯布西耶在《精确性》一文中曾有论述 “底层架空柱，这是了不起的手段，将建筑托向空中，从而可以完完整整地看到四个立面，这就是‘普遍的联系’，就是‘一切尺度之本’。这抬起的方盒子，从未像现在这样清晰可读。这是钢筋混凝土的恩赐。”[1]

对萨伏依别墅，柯布西耶曾作如是分析 “如果你站在草坪上，你就不能看得很远，而且草地潮湿又不卫生，并不适于期间生活。因此，真正的家庭花园应该在距地面 3.5 米处。这样的屋顶花园，土壤干燥而卫生，同时又能看到比在地面更优美的乡野风光。”[2]

由此，足以明了萨伏依别墅底层架空的原因。

于是就有他人对立柱的描绘

“　轻轻的，像芭蕾舞演员那样优雅

并且，柯布对人与自然关系的关注，于此可见一斑。

通常，该住宅还被认为是柯布西耶“机械美学”理论的代表。

我想，既满足工业化、城市化的要求，又不脱离自然，这辩证的思想，才是萨伏依的核心。

底层架空，人脱离地面。

坡道，作为使人在漫不经意间盘桓而上的工具，将土地、二层花园、顶层日光室悄然相连。(这一点正可与赖特的古根汉姆美术馆类比)。

坡道的连续性特征，是台阶式楼梯无法做到的。

(即使像螺旋楼梯那样给人飞升的感觉)

在萨伏依别墅，螺旋楼梯相对日常生活要素，与起居、客厅、卧室等功能性空间配套，与人的生理行为对应，坡道相对人与自然的关系，与大地、屋顶花园、日光浴室等游乐性空间配合，与人的心理体验对应。它们是分别的两个系统。

从根本上，作为动物的人，既存在于社会，又存在于自然，作为与此对应的生活载体，萨伏依别墅给出了完美答案。

由此，与中国传统住居“园院”结合的形式较，它们确十分相似。

并且，对于坡道，柯布西耶又论述道

“在这个住宅里，它(散步道)是真正的建筑上的散步廊，因为它使人出乎意外，不时产生别有洞天的意趣。从结构角度看，尽管所用的只是那些刻板的梁柱系统，但在这儿，则可看到那么多的变化，这是非常愉快的事。”[3]

未曾听说柯布西耶对中国建筑有所考察，萨伏依别墅的空间意趣却与中国“园院”宅异曲同工．这“散步”即中国的“游园”，借助了坡道。

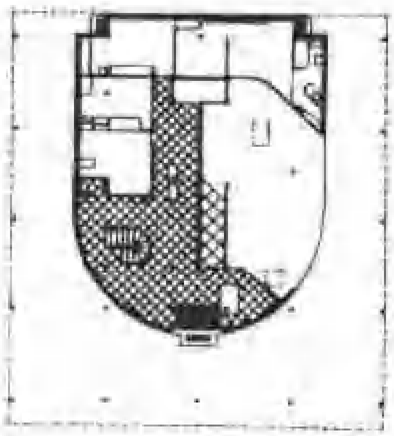
我一直认为，从西方雕塑审美的观点来看，萨伏依别墅缺乏造型(尤其与后期作品如朗香教堂、昌迪加尔政府建筑群比较)。而这点，与柯布西耶早年的“机器美学”观是一致的。

“房屋是居住的机器”这一论点，除包含“房屋机器——大规模生产的房屋”这一含义外，由萨伏依别墅不难看出 外形简单，内部空间则非常复杂，柯布西耶在追求机器般的造型。

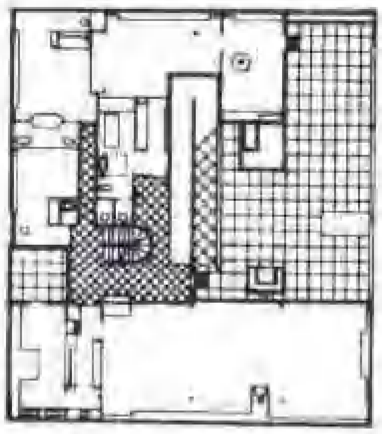
简单的外形，复杂的空间，类似中国合院空间的内向特质。

简单的外形，封闭的体块，表现出城市生活高密度要求拼接的可能。

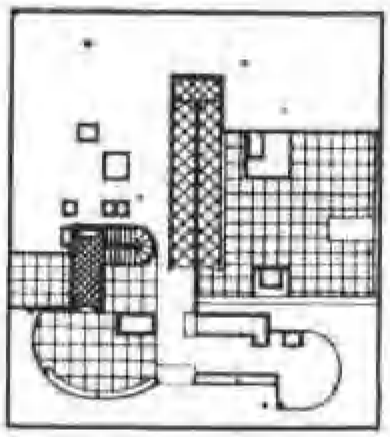
6. 园院宅



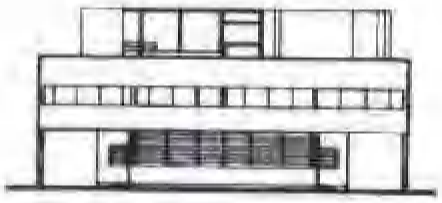
首层平面



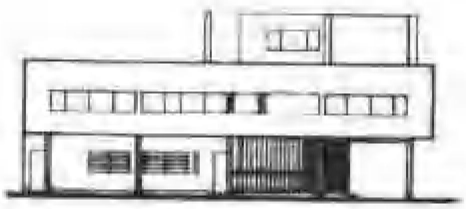
二层平面



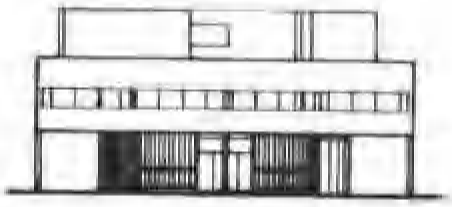
三层平面



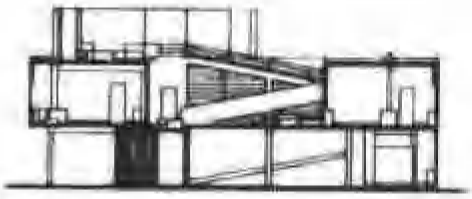
北立面图



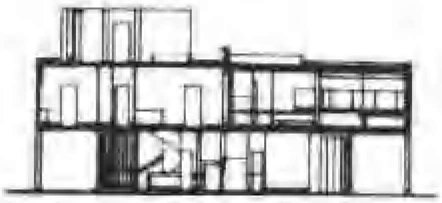
西立面图



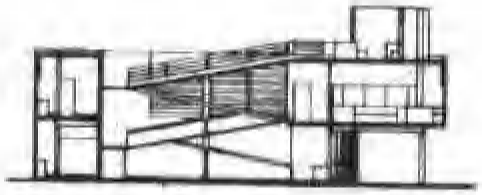
南立面图



剖面图 1



剖面图 2



剖面图 3



外观 1



外观 2

6. 园院宅



二层庭院



从起居室向外望



转角，显示出两个不同轴向



螺旋楼梯



坡道

图6-1 萨伏依别墅

6. 园院宅

两个轴向,尺寸不同的带形窗,强调了其中一个方向,为其在另一方向的连排预埋着伏笔。

萨伏依别墅似可为住宅的细胞,城市的种子。我们隐约看到了成排的现代住宅群。

通体白色的墙体、方正的盒子,述说着它的普通角色,却是整体、统一的城市预言。并且,由此而使建筑形象在自然面前虚怀若谷,使自然成为审美主角,而又通过柱廊的架起,整合了散漫的自然。

中国传统为墙包围的园院宅,外观所见,除墙与大门,造型、体块也并不存在。

作为单幢提供给具体业主的住宅,面对现实的使用要求,具体的地理环境,萨伏依别墅平面近似方形,是个案使然,而这并未妨碍它成为一幢"原型住宅"。[4]

凡此种种暗合关系,似可认为 萨伏依别墅为传统合院的现代转型提供了一个范本。由此看来,萨伏依别墅正是现代城市的"园院宅"。

注释:

1 见柯布西耶1930年在南美的系列演讲'Precisions on the Present State of Architecture and City Planning (The MIT Press)中的第二讲,Architecture in everything, City Planning in everything P80、程超译 ABBS纯粹建筑论坛,

2 见理查德·迈耶(Richard Meier)'萨伏依别墅'、见于《世界建筑名家名作》P46,中国建筑工业出版社,1991年12月第一版

3 同注2

4 单户住宅进深越大,开间越小,则形成整体公寓或连排式住宅时,越节约用地。萨伏依别墅由于是开阔草地中的独立别墅,采用近似方形的平面合乎情理

7. 舍宅为寺”与均质空

均质空间，以笛卡尔坐标理论为基础，表现为方向相同、性质相同、时间恒定的空间。在现代建筑史上，由密斯·凡·德·罗创建模式，意在适应所有用途和目的，适合所有地区和场所。典型实例如西格拉姆大厦、伊利诺理工学院建筑馆。

在中国，舍宅为寺作为一个历史现象，从东汉佛教传入到以后不同朝代，都时有发生。

宅变为寺，是否标志了中国空间的均质性?

通常，现代意义上的功能关系是指人与机器(设备)，人与人、人与自然(宇宙)之间的关系，特别的，由人与机器关系，派生出不同功能、类型的建筑。

封建农耕时代，不存在人与机器的关系。在中国，儒学规范了人与人的关系，道家整合了人与自然的关系，二者共同还都表现出人与宇宙的关系。

这些关系表明的是方位与尊卑(如堂屋住长辈、厢房住晚辈)、形状与地域(如四合院在昆明被称为一颗印)、开合与日照(如严寒地区的三合院形式)等。

依公建、住宅分类，中国古代公共建筑有坛庙、陵墓、寺庙、宫殿诸类型，当然还有档案馆、钟鼓楼、店铺、衙门等。

7. 舍宅为寺与均质空间

舍宅为寺的事实至少表明宅空间与寺空间的通用性。但通用并不表明其均质,通用性表明的是功能意义 均质性表明的是空间特质。

公共性与私密性是功能关系中人与人的两种状况。在古代居住建筑中,一明两暗作为基本型(图 1)[2],与此对应,空间并不均质。

一间现代意义上的、严寒地区的主卧室,表明着如下的含义,南北朝向、狭长、大致的开间尺寸、床的摆法、壁橱的位置。这是西方概念中的卧室(bedroom)。

中国空间不存在卧室概念。

由大木作定义的通用空间,通过小木作二次划分与设计,以适应不同区域、不同气候、不同用途的要求。[3]然而,即使在小木作参与之后,中国空间的功能也没有被精确定义。

比如,明确的卧室定义是在床的加入之后,但它并不称为卧室。中国古代的架子床(图 2)[4]有自己木质隔断的四壁、有自己的顶、帷幕,更高级者配有饭桌、衣柜,并可进行麻将等娱乐活动,结论于是产生

架子床=西方卧室

不同之处在于,床是可动的(卧室)。

或可由此进一步推断

(1)中国空间通过大木作赋予其均质性,通过小木作赋予其明(公共)与暗(私密)的非均质性,但空间具有通用性。

(2)家具的建筑化,大床与轿便是实例。

(3)由(2)推断,家具的建筑化保证了原建筑空间的整体性。[5]

密斯·凡·德·罗创造的均质空间,后来演变为大型公共空间,比如现代办公空间,通过灵活隔断、设备的参与对空间进行灵活分隔而具体定义,空间仍保持完整性[6]。与中国空间是一致的。

空间的通用性也就是多功能,多功能即无功能。

谈起多功能建筑,不能不提蓬皮杜中心。在将所有设备、管线挂于外墙后,内部是真正的一统空间,更重要的,它的层高可由人工控制升降,充满着弹性。

7. 舍宅为寺与均质空间

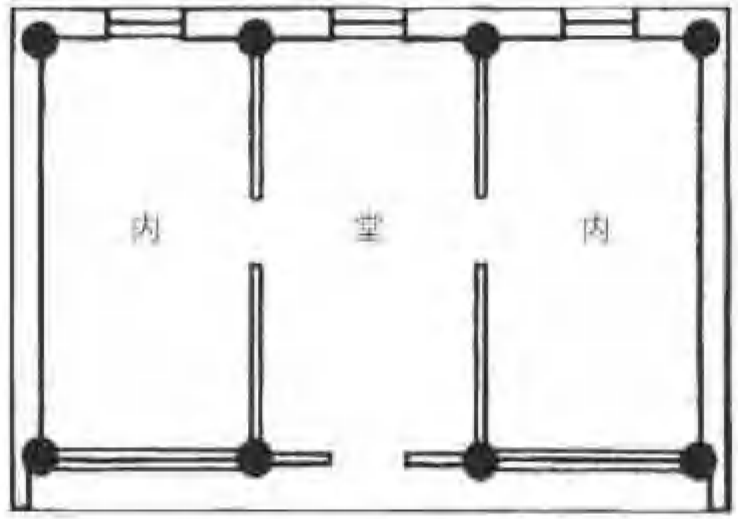


图 7-1 一明两暗基本型



图 7-2 中国古代架子床

7. 舍宅为寺与均质空间

中国空间的通用性是整体思维的产物。

依王世仁先生的观点 中国传统建筑“尽量在最简单的形式里容纳最丰富的内容” “一部中国建筑民族形式的发展史，即是这种建筑单位程式化、制度化和他们排列、组合形式的演变史”[7]。

围棋只有黑白两色，但其组合变化是惊人的。

如果有足够大的吊装机械，太和殿可以整体移位，山西芮城永乐宫是由原址永乐镇移至现址龙泉村，大到建筑整体，小到家具榫卯，中国建筑充满了灵活的柔性。

我想到用伞和屏风组合而成的空间，一个临时的、灵活性的空间。

如果伞是树呢？枝繁叶茂。

树木又成林呢？想到太和殿里24根柱形成的林空间 （图3）[8]

哥特教堂的空间也与林间相像（行道树？）。同为中世纪建筑，这偶然吗？

注释：

1 舍宅为寺 佛教在东汉初年传入中国，在两晋、南北朝时期得到很大发展，佛寺有以佛塔为主和佛殿为主两种形式，佛殿型佛寺采用前厅为大殿，后堂为佛堂的布局，成为隋唐以后国内最通行的佛寺制度。在南北朝时期，信奉佛教的王公贵族将自宅捐为佛寺，以后各代均有此现象

2 一明两暗 中国传统建筑平面布局的一种形式，呈南北向布置，中间一间属明间，旁边两间空间较暗，表现出公共性与私密性的不同空间性质。侯幼彬称之为中国古代单体建筑基本型。《中国建筑美学》P 17，黑龙江科技出版社，1997年9月第1版。

3 刘致平说‘ 就是在国外，也没有看见这么多的内檐装修方式，说这是世界文化的精华，也并非是过誉之词’ 李允鉌说“自从建筑技术和艺术初步成熟以来，‘室内设计’和‘建筑设计’就开始互相独立来处理 由于建筑设计与结构设计结合而产生的一种标准化平面的结果，室内房间的分隔和组织并不纳入建筑平面的设计之内，内部的分隔完全在一个既定的建筑平面中来考虑。中国建筑长期地面对着如何处理标准化和规格化的平面问题，不断地千方百计使其能满足各种要求，在这样的一个基本条件下，很自然就会创造出极多极成功的空间分隔和组织方式。”以上见李允鉌《华夏艺匠》P 295-296，香港广角镜出版社，1982年3月版，1985年4月中国建筑工业出版社重印版



图 7-3 故宫太和殿室内柱空间

4 架子床“　　等于一间上有房顶前有走廊，后用板墙围成的小屋。”王世襄《鲁班经匠家镜》家具条款初释，见于《锦灰堆》P 53，生活·读书·新知三联书店，1999 年 8 月北京第 1 版。

5 关于此论点，可与张永和的观点类比，张永和在看到意大利画家米西纳所绘《圣杰罗姆在书房中》(图 4)一画时，得出的结论是 大空间未被分割为小空间而是大空间内创造了小空间。(张永和《非常建筑》P 12-13，黑龙江科技出版社，1997 年 9 月第 1 版。)其实中国空间的墙套墙结构正如此，类似现象还有俄罗斯玩具“套娃”，一个玩具儿童的内部套有第二个玩具儿童，第二个又套第三个，如此，重复许多个，形成层层相套的空间，而每一空间，无论大小，仍都保持了完整性

6 现代办公空间由于隔断未到顶，而使空间保持整体性，像密斯式的流动空间，比如“巴塞罗那展览会德国馆”是保持空间整体性的又一种方法。

7 王世仁“民族形式再认识”，《理性与浪漫的交织》P 61，中国建筑工业出版社，1987 年 12 月第 1 版

8 大量中国空间的柱均是圆柱，与方柱相比，圆柱更强调单棵柱子的独立性，而不强调多柱空间的整体性，这一现象有助于说明此处林空间的猜想，另外，深受东方文化影响的赖特设计的“约翰逊制蜡公司总部办公室”室内空间或许正是对林空间的直观把握？(图 5)



图 7-4 圣·杰罗姆在书房中
作者 安东耐罗·德·米西纳



图 7-5 约翰逊制蜡公司办公楼室内

3. 型与形

汉文字学家萧启宏对“型”有如下分析

“刑” 音,“土”意。“土”即塑造。“朔”指数的开始,含起始筹划之意。

“塑造”,用泥巴作胎,脱模,“型”强调实体。

“造”,走着去告诉另外一地发生之事,可能夸大其词,有“编造”、"夸大”之意。

“造型”乃指从新开始,变化、创造新型。

从造型角度看中国建筑,八个字 千篇一律 千年一律。

中国古建筑型以屋顶为主,包括 庑殿、歇山、悬山、硬山、攒尖(图 1)[1] 因其近似,五种可归为一类。

从秦汉迄明清,从江南至漠北,屋顶型(或建筑型)仅局部变化,大型不变。其复杂型之产生,赖五种型之组合。如宋画所见滕王阁,如故宫角楼(图 2)[2]。

类比于西方建筑史,从古埃及、古希腊、古罗马、中世纪至文艺复兴、巴洛克、古典主义,其造型变化之巨,令人瞠目。

千篇一律、千年一律,正说明中国古代建筑无造型。

想来古人认为自然之美远胜于人工造物,古人造园所追求的至高境界乃“虽由人作,宛若天成”,正说明此。

以开有漏窗的一面墙为例,窗洞之形状可能有 书卷形、扇形、海棠形、菱形多种。从型之角度看,实无法谈其协调、韵律。

问题在于,漏窗是用以框取自然景象而设,本身作为静观目标的意义很小。长长的墙并诱使人顺墙而行,在观者眼中形成为侧视对象。漏者可以是景色,也可以是光影。

“世上不缺乏美,而缺乏发现美的眼睛”。

摄影的意义就在于通过对客观物象的取舍而获得美,漏窗的功用与摄影家取景实同理也。中国建筑名称 如正房,因朝南向而名,倒座则因向北称之,如榭,依《园冶》释为:藉也,藉景而成者也,或水边,或花畔,制亦随态,如“拙政园雪香云蔚亭”,因亭于山顶,又植梅花,宜观冬景,故名,如“留园揖峰轩”以山石命名。如此,甚多。

8. 型与形

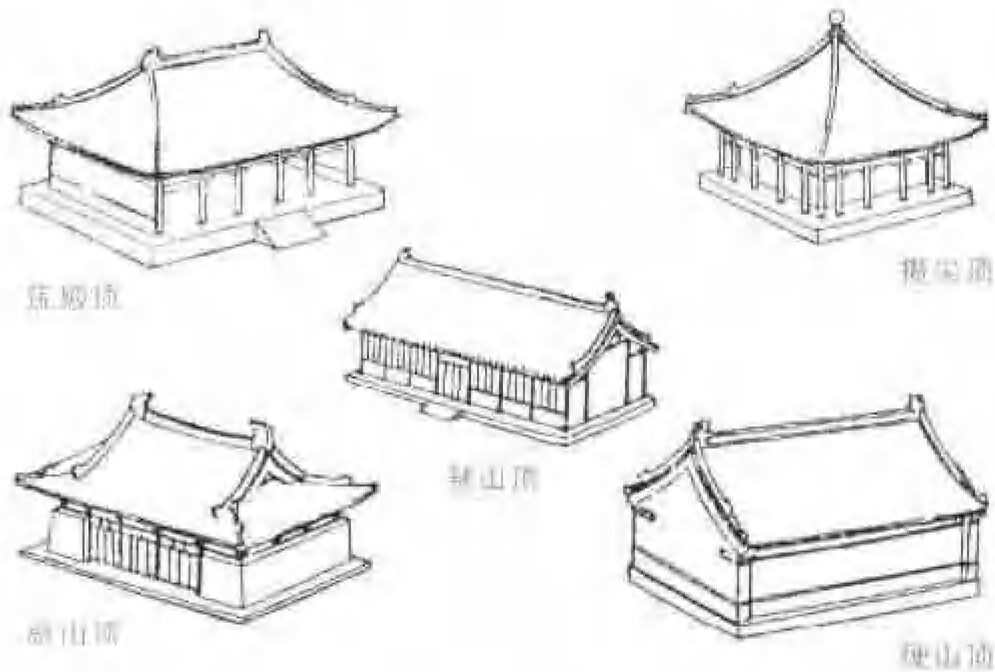


图 8-1 中国古代屋顶基本型



图 8-2 故宫角楼

由此可见，建筑之实体，在中国古代，是人与宇宙(阮)、自然(园)之联系者、调节者。通过建筑，古人感受宇宙、感受自然，追随自然之道，求达天人合一。

故有“登幽州台歌”之“念天地之悠悠，独怆然涕下”，又有“欲穷千里目，更上一层楼”，“窗含西岭千秋雪，门泊东吴万里船”，“山川俯绣户，日月近雕梁”

关于“形”，萧启宏先生的解释为 “彡”指影子，开门，光照入，影随之。“形”因而强调外表的、平面的形状。

“型”是人为之物，“形”却是物我合一。

“举杯邀明月，对影成三人”，“窗外疏梅筛月影”写的是影子，郑板桥有题画诗曰“雷霆雨止夕阳出，一片新篁旋剪裁，影若碧纱窗纸上，便拈毫束写将来”，描述的仍是影子，中国画论认为墨分五彩。这五彩的水墨，能与影无关乎?

中国文化强调“形”，而不强调“型”，形(影)似幻象，易生意境。

表现在建筑上，有门窗槅扇的投影、剪纸窗花、屋脊处的仙人走兽、月亮门、漏透的假山，无不因空、因影而致幻致虚。

“雁过长空，影沉寒水，雁无留踪之意，水无沉影之心”。这空寂之美，怎不令人凄然心动?

勒·柯布西耶说 建筑是体量在阳光下的游戏，

路易斯·康(Louis Kahn)说 金字塔把它的影子献给太阳，

广阔的地中海，无际的大沙漠，强烈的太阳光，造就几何形的柏拉图体，势所必然。西方文化强调矛盾中的冲突之美，于此可知所以。

中国文化强调的是矛盾中的和谐之美，追求的是动态中和谐的流变之境，绕梁三日，余音不绝。[3]



图 8-3 圆明园左右间酒吧

8. 型与形

想到王晖先生设计的“圆明园左右间酒吧”，酒吧所表现的“无形之形”，引起观者新奇的感受与有趣的暇想　（附3）

这促使我们思考，面对现代科技与材料，如何表达“形”的美学?

注释：

1　侯幼彬先生曾论述道“官式建筑屋顶就是以这五种形式为基本型而加以变化 衍生的。”

《中国建筑美学》P 63，黑龙江科学技术出版社，1997年9月第1版。

2　春秋战国时期曾有 高台建筑 ，形成庞大 复杂的单体造型，其后不同朝代都曾有追求单体复杂化的趋势，如唐大明宫含元殿 宋滕王阁，但古人最终选择了简化单体 强化群体的原则，到明清故宫，群体建筑处理已臻成熟。“故宫角楼”是这种现象的残留，在此用得恰到好处

3　中国美学命题中，有阳刚之美与阴柔之美，互为辩证。按王世仁先生的观点 秦汉以前，阳刚之美是主流　　魏晋以后 开创了自然山水式的园林，审美理想有了新的领域，人的情感得到发挥，原始神的毫光日益衰落，经过隋唐五代的交融会合，从北宋起，和谐之美占据了主流

见《理性与浪漫的交织》P.20，中国建筑工业出版社，1987年12月第1版

9. 时间与空间

通过建筑手段形成空间，根本上有两种方法围合与设立(图 1)。

它们可能分别来源于人类生存环境的两种状态。围合者如中国的内陆环境，为山包围，设立者如希腊之岛国，四向面对茫茫大海。

设立成为无限空间中生存环境的标志，聚落的标志，城市的标志，家的象征。"主教堂穹顶"是佛罗伦萨的城市标志，"埃菲尔铁塔"是巴黎的标志，"世界贸易中心"是纽约的标志 (图 2)

在西方文化中，标志成为一种归宿，成为上帝的代名词(这也是为什么中世纪哥特教堂竞相攀比高度的原因)，膜拜的对象，成为凝视的目标

在凝视的历史中，时间固化、目标锁定、透视学产生。

凝视因而成为西方人观察世界的根本方法，我们看到蒙娜丽莎正面带微笑，凝视着我们。(图 3)

这凝视充满了静态的特质、刹那间的时刻性，并导致象征性("埃菲尔铁塔"是法国的象征)，崇高的美感。

与设立相对照，作为形成空间的又一方法，围合与中国空间相符，中原地域已天然形成。

长城是对围合山的标志与强化，这标志呈线性，蜿蜒流淌，其内部是层层城墙、合院的围墙，家的建立。

在这内向而有限的疆域(不像无垠大海)，中国人能够整体地把握自己的世界，因而形成中国人看世界的方法。

9. 时间与空间

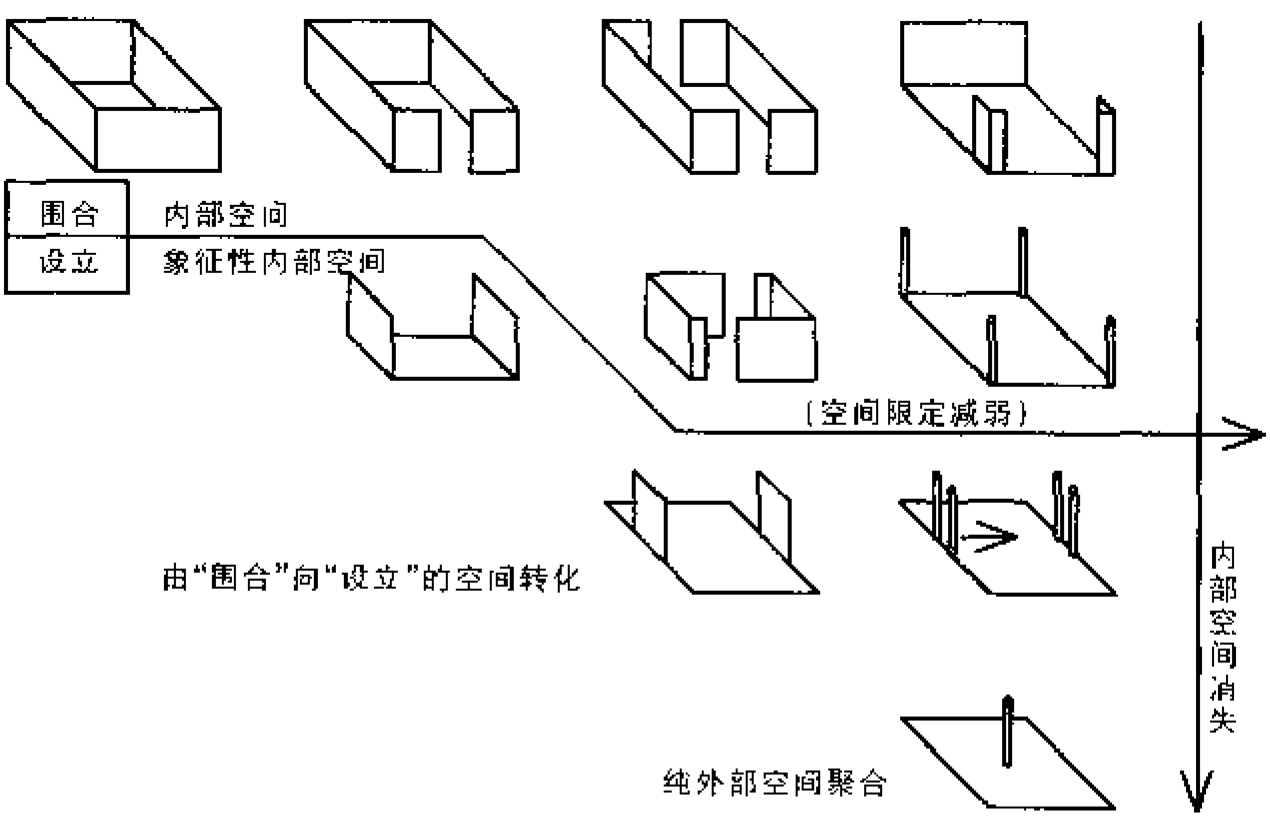


图 9-1 建筑空间形成的两种方法-围合与设立

9. 时间与空间



佛罗伦萨的城市设立-主教堂穹顶



图 9-2 曼哈顿的城市设立-世贸中心双塔



图 9-3 蒙娜丽莎

这种看法典型地表现在以山水为对象的“山水画”,以“立轴”、“长卷”[1](图 4)为主的画面组织形式,与西方人以人为对象,以黄金分割比组织画面的模式恰成鲜明对照。

于是有“仰则观象于天,俯则取法于地”的上下动态把握,有“百尺为形,千尺为势”的远近打量的把握,有“前不见古人,后不见来者”的前后观照的把握等等。

它们无不蕴涵了强烈的时间性特征。概而言之,即所谓中国的散点透视。

在这围合的内部是空的主导,春夏秋冬的轮回,日出日落的更替,阴阳运转,五行生克。

这时间性特征,充满动态性、音乐性乃至空无的悲壮性。

于是,中西文化中空间概念的根本分别显然 西方文化的空间与时间是分开的,而在中国文化中,时空合一。

众所周知,日本深受中国文化影响,乃由于地理位置接近,便于交流。但是,日本作为地小、多山的岛国这一根本性的地理特点,决定了中日建筑的差异,而在本质上与西方建筑存在某种暗合。

由严岛神社延伸到海中的鸟居(图 5),表现出日本民族性格的外向特征,奈良与京都是仿唐长安的日本古城,然长安根本性的围合 城墙,在京都与奈良则从未建立,而仅以象征性的门作为内外边界。

对中国而言,长城是其象征,日本的象征物则是富士山,富士山是自然山,作为设立物,象征性地成为日本场域空间的标志,与西方空间的人造设立物(教堂穹顶、摩天楼)不同,这是东方文化的特点。然而这设立的空间构成,却表现出凝视的特质,时空分离的倾向。



图 9-4 溪山行旅图　北宋　范宽



千里江山图卷　北宋　希孟



图 9-5 严岛神社鸟瞰

9. 时间与空间

日本园林曾深受中国园林影响，最具日本民族特色的园林“枯山水”却与中国园林风格迥异。中国园林中的自然表现为“似与不似之间”的写仿，意在促使主客互动，达致物我为一的太和境界，而日本枯山水则表现为彻底的抽象山水无得失，得失在人心，诸法本无大小相，大小在人情。其根本虽有主客之交融，但终归于主体内心的空无。（图 6）

英国学者 D·斯科特(David Scott)在《极少主义与禅宗》一书的序言中说在日本“山峰的难于接近使它们产生神秘的气氛。这里是沉思的地方，不是被探究的，出于必要，日本人欣赏自然景物倾向于聚集在某些特定的景物而不是纵览全部景物。其次，居住在高度密集的生活环境里，小花园的设计要表现自然世界的精髓，给人以大规模风景的感觉。这两点因素直接影响了以后花园的设计”[2]。

至此，或可判定园院宅设计与安藤忠雄建筑根本上的区别吧。

注释：

1 立轴，如著名的“溪山行旅图”为宋代画家范宽所作，立轴的读法是由上至下读，一个时间的过程；长卷如北宋王希孟“千里江山图卷”，长卷读法是从右向左读，也经历一个时间过程。

2 D·斯科特著 熊宁译《极少主义与禅宗》P 11，中国建筑工业出版社 2002 年 7 月第 1 版。





图 9-6 日本枯山水庭院

园院宅平面组织关系与圖字结构颇为近似。

建筑学家童寯先生曾对“圖”字作图形学分析

園=囗(wei,围墙)+土(山)+口(房屋或水池)+𧘇(植物)

结合本文“庭”与“厅”的概念,对“圖”字也可作类比分析

圖=囗(围墙)+口(厅或庭)+十(走道)+回(院或回廊,或围墙中的房屋)

作为园院宅,应该是

“園+圖(院)”,则園+圖=[illegible]

在此,以[illegible]作为中国空间的表征,表达了园院结合、儒道结合、天人结合,但它们都在封闭的围墙内,是内向空间。

园院宅平面呈短臂十字形,南北轴向为主,东西轴向为次。如此,暗含着变化,当十字短臂收进时,平面呈南北向矩形,连排的可能出现,以适应城市居住环境。

十字形平面使人想起美国建筑师赖特的“草原风格住宅”,因赖特早期住宅都建造于环境开阔地带,故称。草原风格住宅以十字形和风车形两种平面形式为主,四向看,造型均有动态变化。(图 1)

赖特的建筑,向来被认为具有东方风格,因与自然环境结合紧密,以罗比住宅(Robe House)(图 2)为例,造型强调与大地的关系,通过花台、阳台逐层升起,自然而有机。

美国建筑史学家文森特·斯卡利(Vincent Scully)对罗比住宅有评论:它体现了那个时代的美国,流动飞升,站稳脚跟,准确。风车形变体的平面,舒展的两臂,深深的挑檐,使形体富于动感,但终为高直的烟囱锚固而达平衡,便是站稳脚跟。

在草原风格住宅中,从住宅中心壁炉伸出屋顶的烟囱是其重要标志,壁炉是温暖的象征,家的隐喻。

10.图与圖

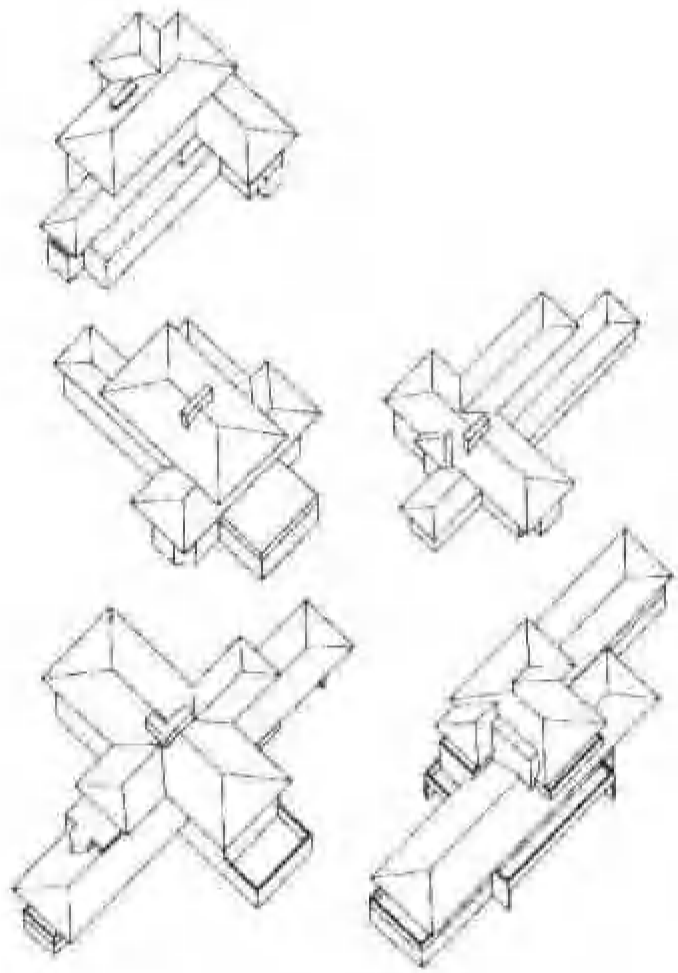


图 10-1 赖特别墅设计中风车形平面与十字形平面表现出动态变化的造型



图 10-2 罗比住宅外观



图 10-3 赖特的哩高空中城市设想图

'0. 图与圖

从欧洲岛国移民到地广人稀的美洲大陆，美国人血脉中有岛国地理文化的深层基因残留，海岸线很长，陆地同样也很广阔，美洲环境显见与欧洲岛国

圖

总平面图



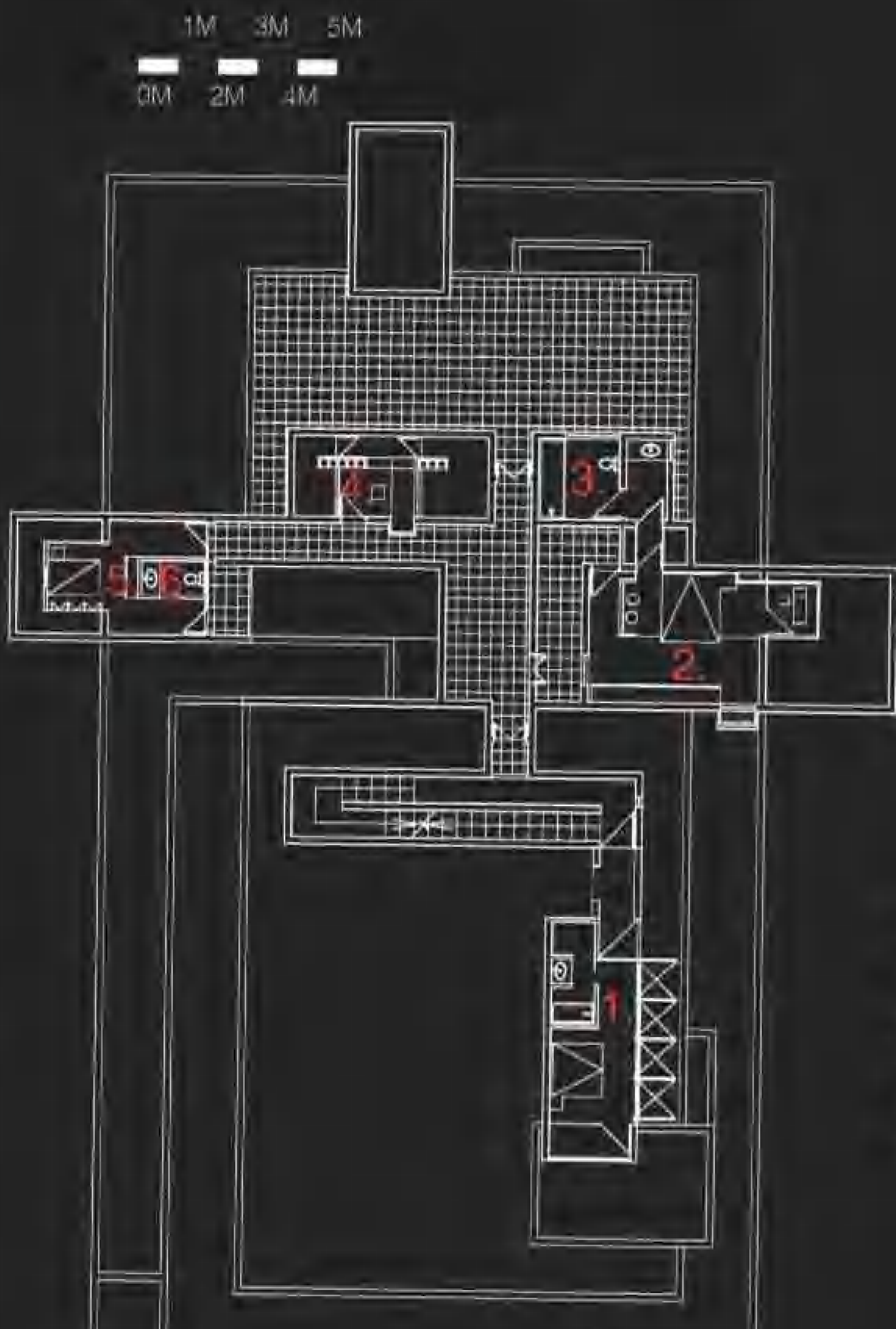
首层平面图





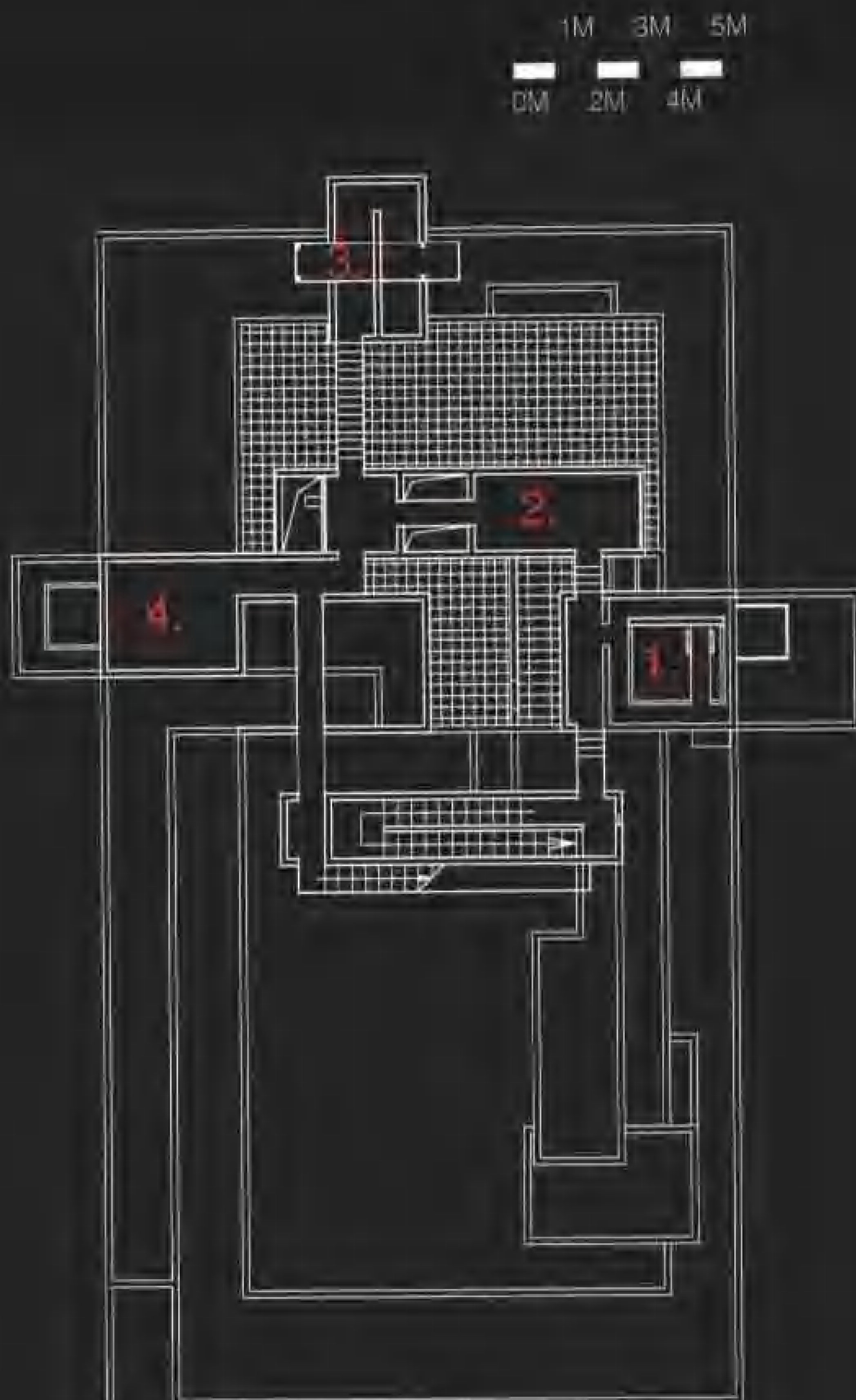
房间名称：
1.入口
2.厅
3.客厅
4.起居
5.餐厅
6.厨房
7.卫生间
8.工作间
9.车库

二层平面图



房间名称：
1.客房
2.主卧室
3.卫生间
4.孩儿书房
5.孩儿卧室

三层平面图



房间名称：

1.园中园

2.风之屋

3.光之屋

4.雨之屋

屋顶平面图

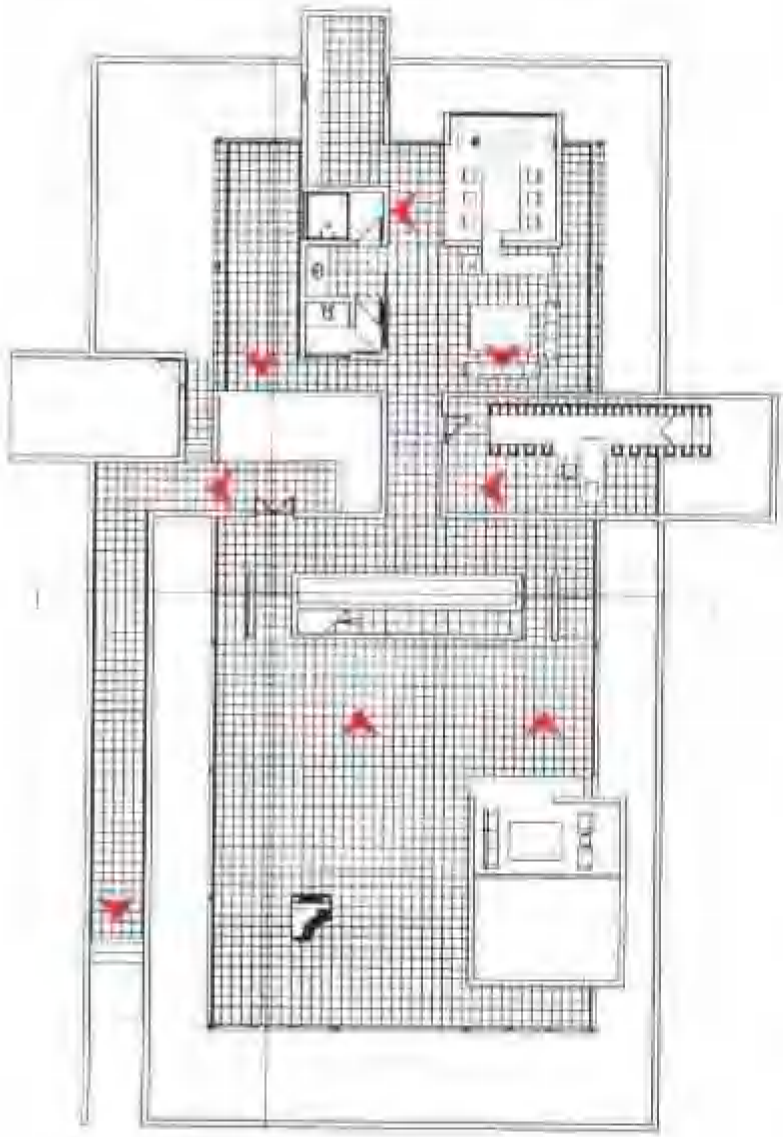


首层平面图











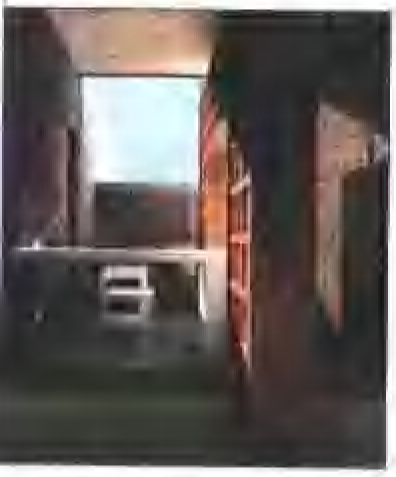






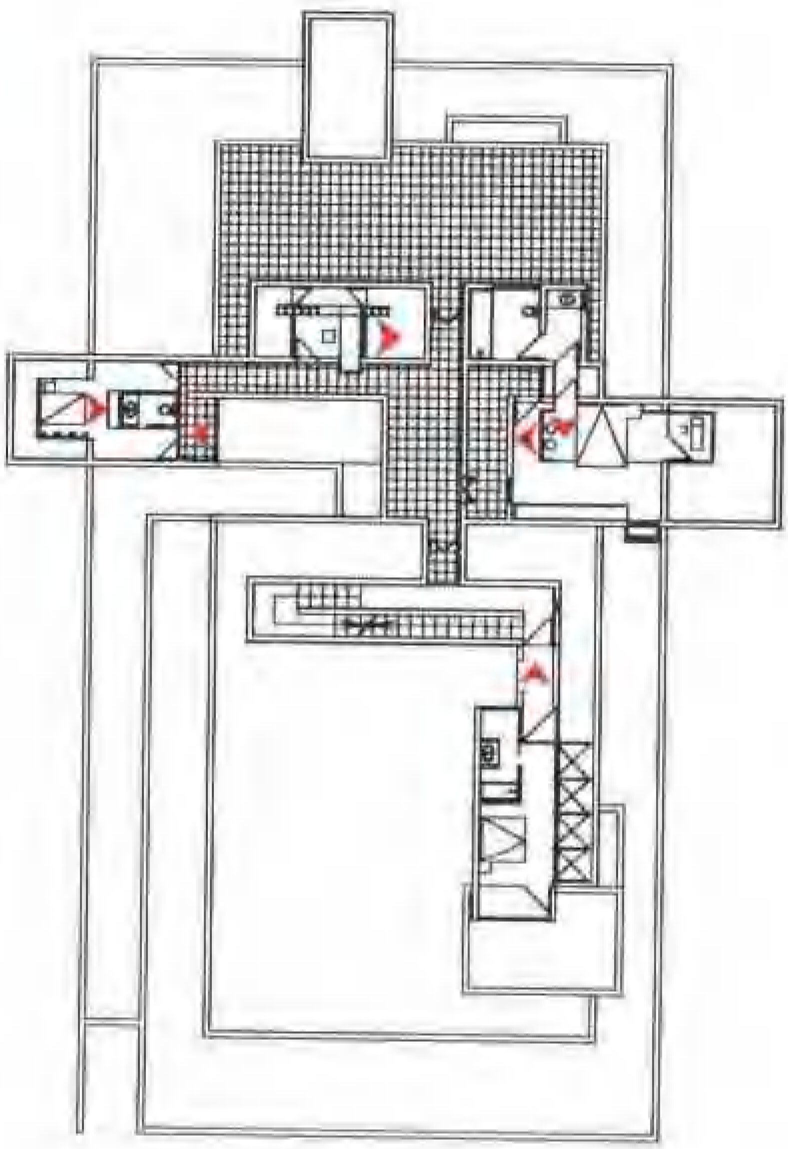


二层平面图











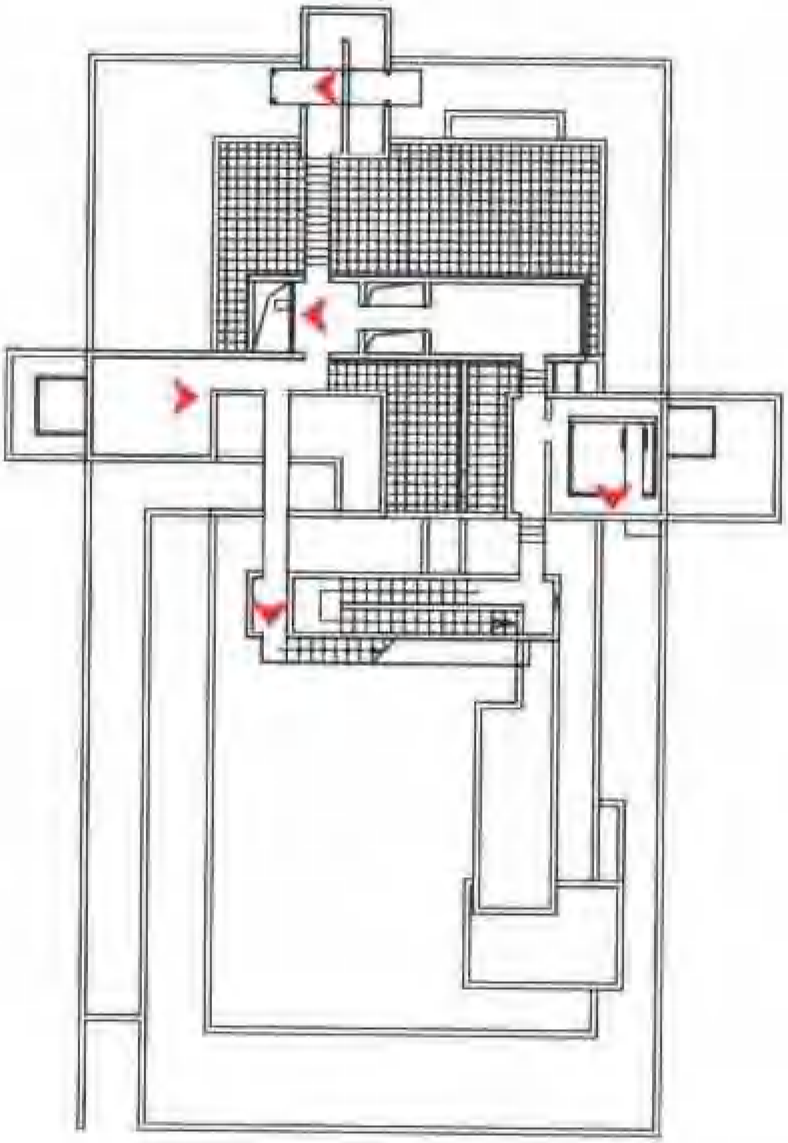




三层平面图









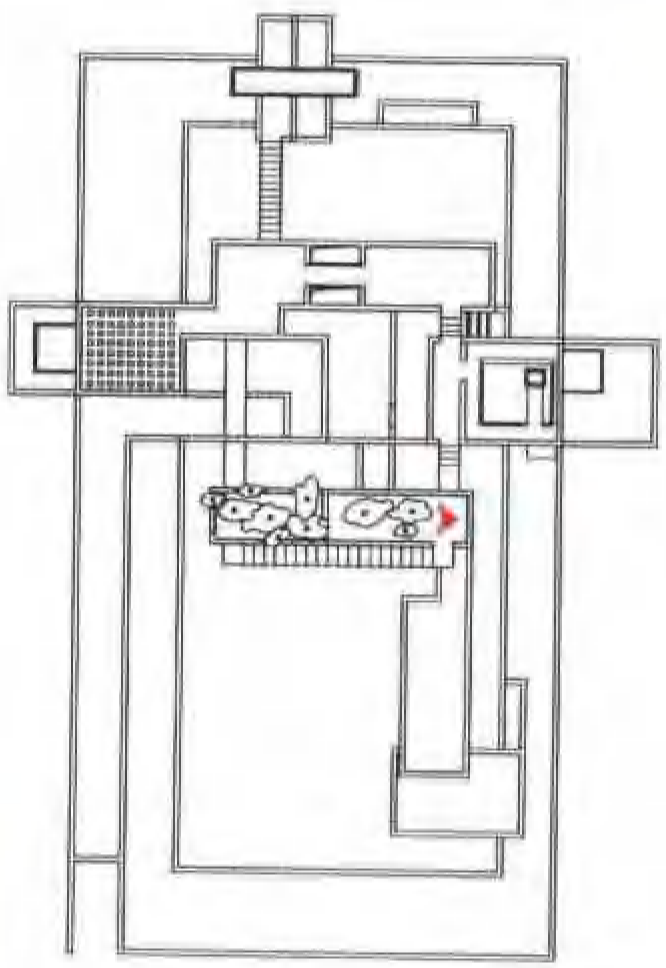




顶层平面图













南立面图



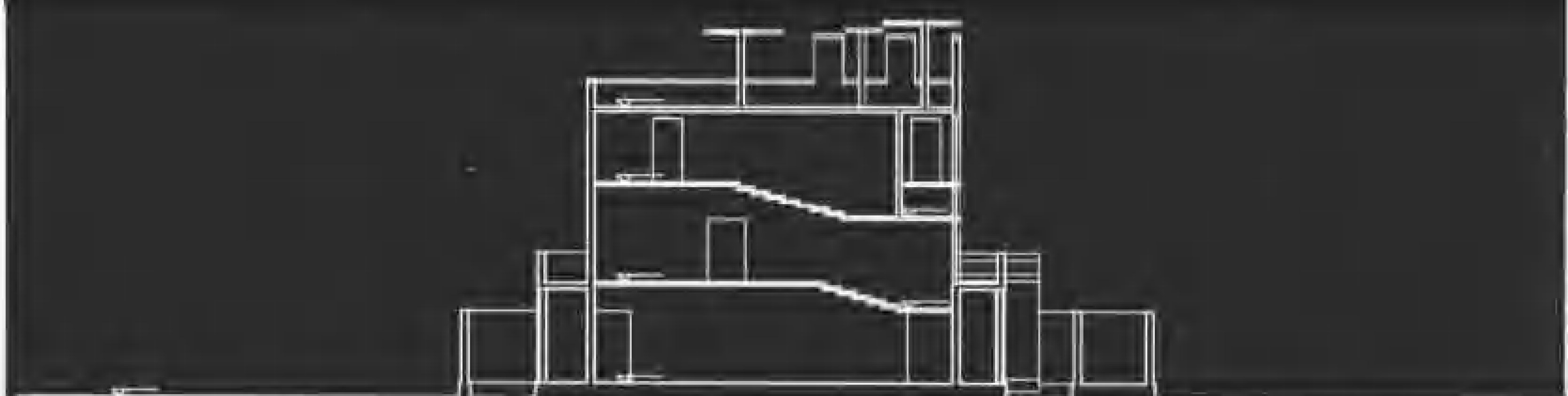
北立面图



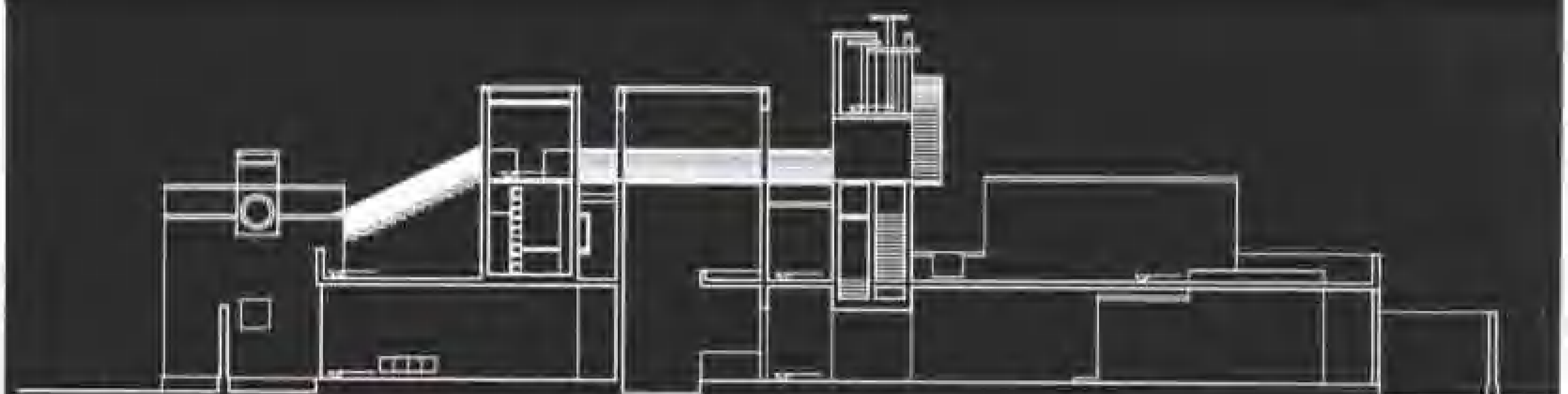
东立面图



西立面图

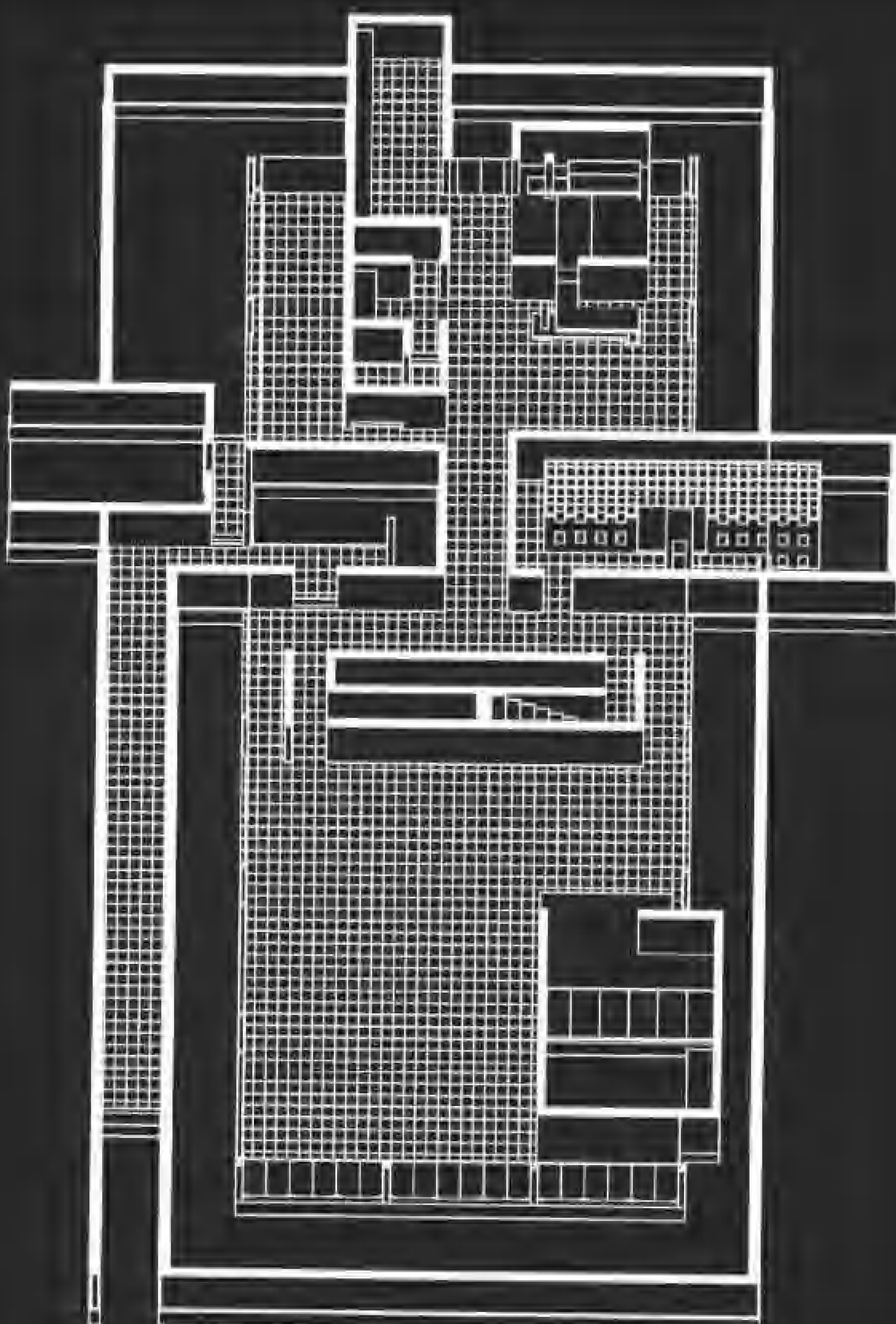


1-1剖面图

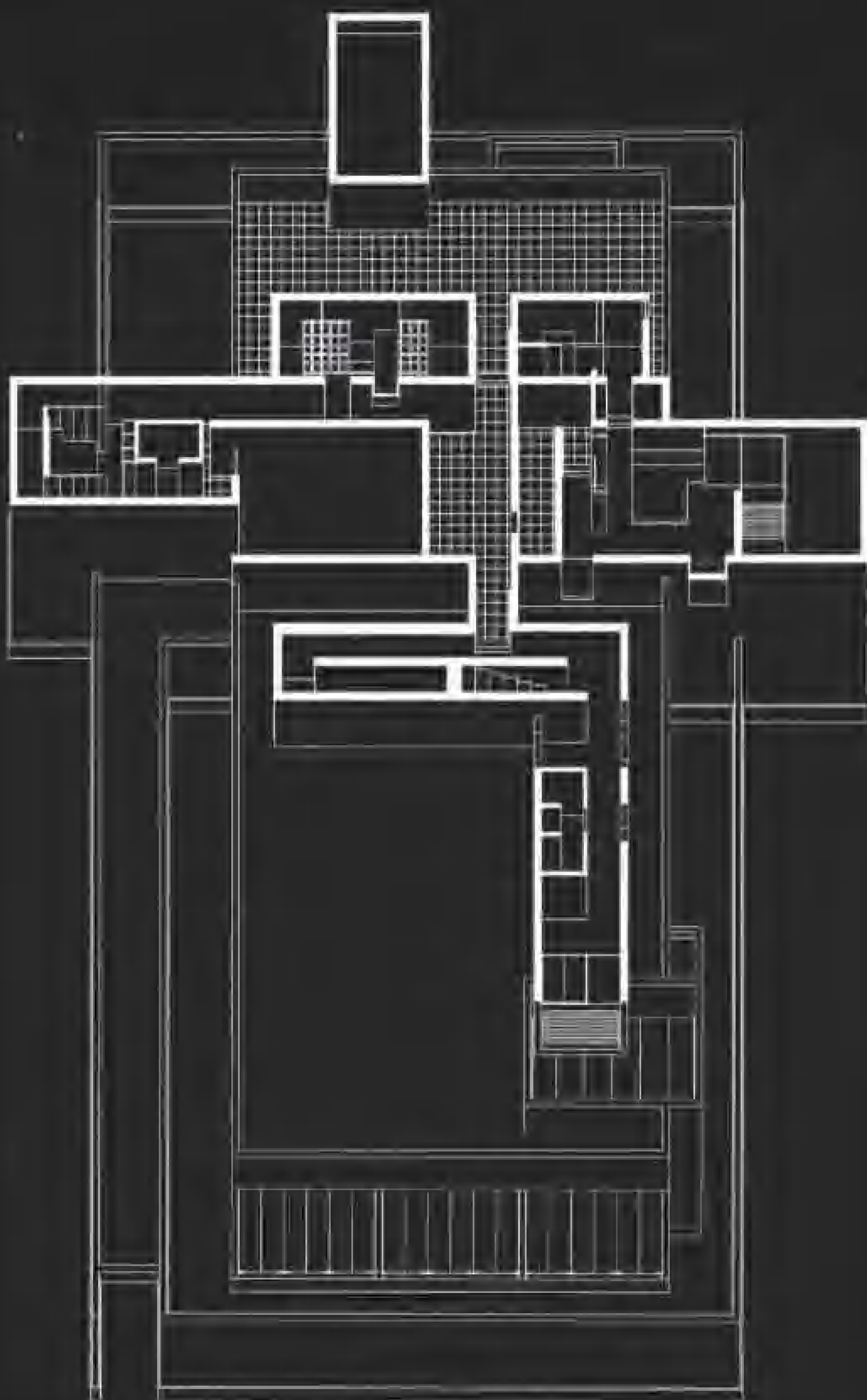


2-2剖面图

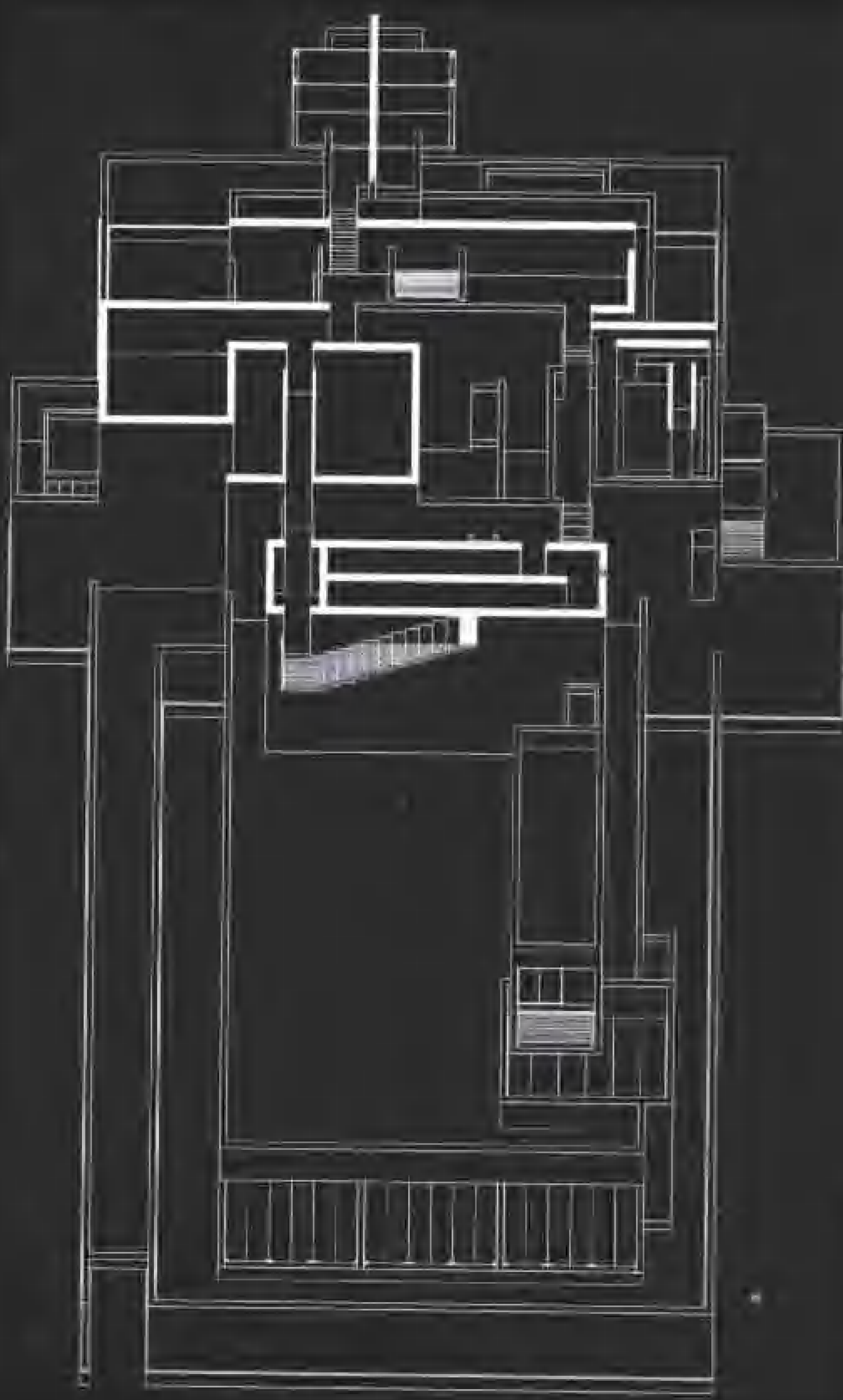
首层轴测图



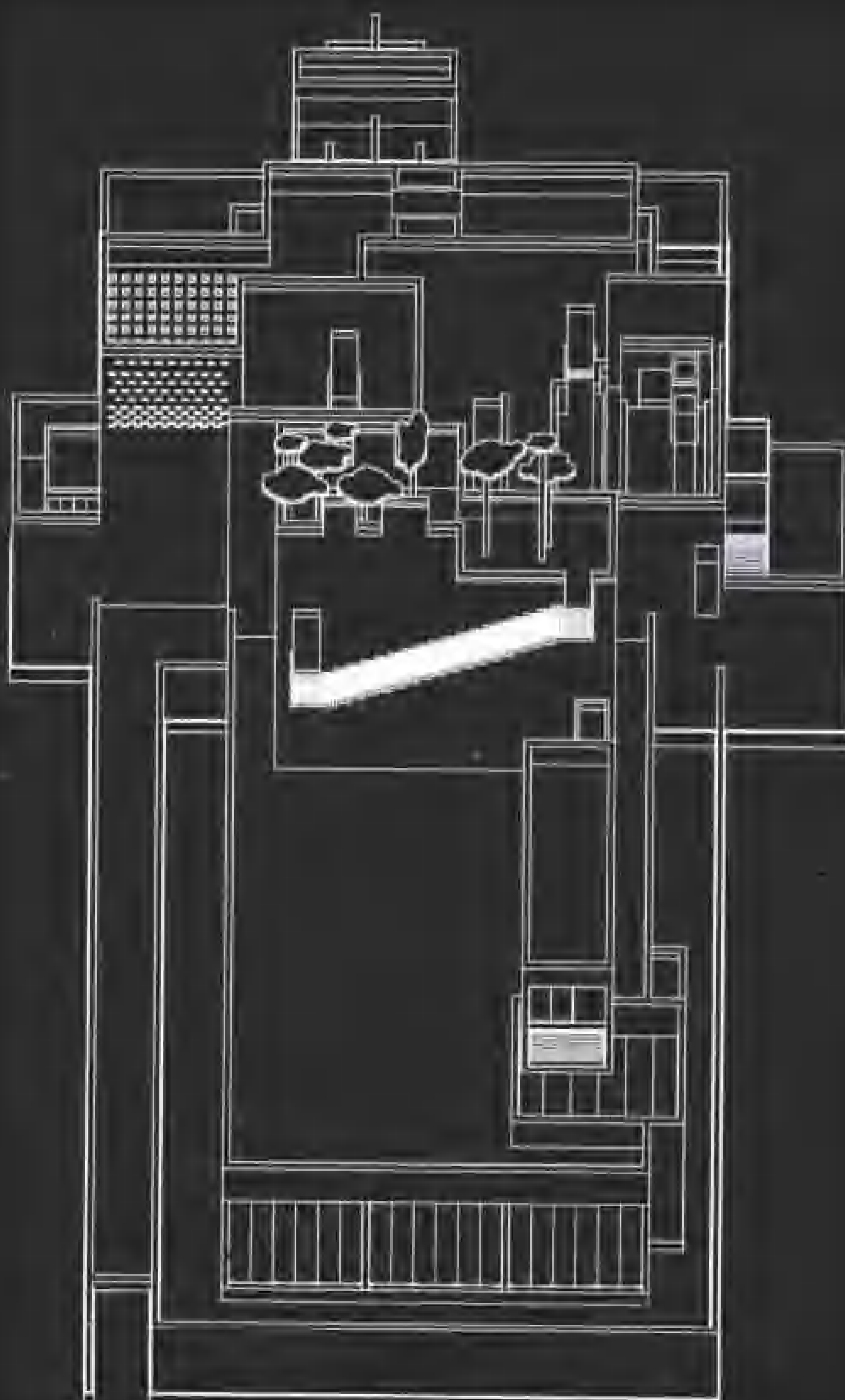
二层轴测图



三层轴测图



顶层轴测图



1. 巷与天井　关于有机建筑

巷 小于街的房间道，胡同。

胡同 元人称街巷为胡同，后北方用为巷道的通称。

弄堂 江浙一带对巷道的称呼，由于狭窄而处于阴影之中，通风好。

街 城市的大道。

天井 房屋和院墙围成的室外小空间，狭而高，多呈东西轴向，意在夏季形成遮阳。

中国古代的居住形态表现为低层高密度。

由清代北京街坊及四合院局部排列之图(图1)，见城市住宅的密集状态，想到密度。密是由疏松状态挤压出来的，如果说城市居住状态有密度，乡村则较疏松，同样，城市商业区密度高，居住区则密度较小。密度是一个相对的概念。

在现代居住区设计中，增加住宅进深可以增大密度。

在传统聚落环境中，借助于巷或胡同这类空间调节密度，院落通过大小变化，也能起到类似作用。

在满足交通的前提下，巷的长宽本身有伸缩性，巷可由街挤压而成。在东西向两排街道之间的住宅区，适当插入南北巷道，增加了街与街之间居住的户数，也利于居住私密性的保障，从而增大了居住密度。同样，院有大小之分，院本身也可被挤压，北方的院到南方已被挤压成天井(徽州民居)，除了气候的原因，增加居住密度，也是一个原因吧。

由于城市住宅的密集状态，表现出肌理特征。在自然环境中的村落，又称之为聚落，一个聚字，把密度的特征表达出来。落字的含义之一便是指人聚居的地方。

中国古建筑的功能表现为通用性，聚落空间表现出柔软的可调节性，榫卯结构也充溢着韧性[1]。说中国建筑是土木建筑，不如说是木建筑，所有这些柔性，不都是木材这种材料的特性吗？在五行中，木是生命的象征，中国建筑是地道的有机建筑。

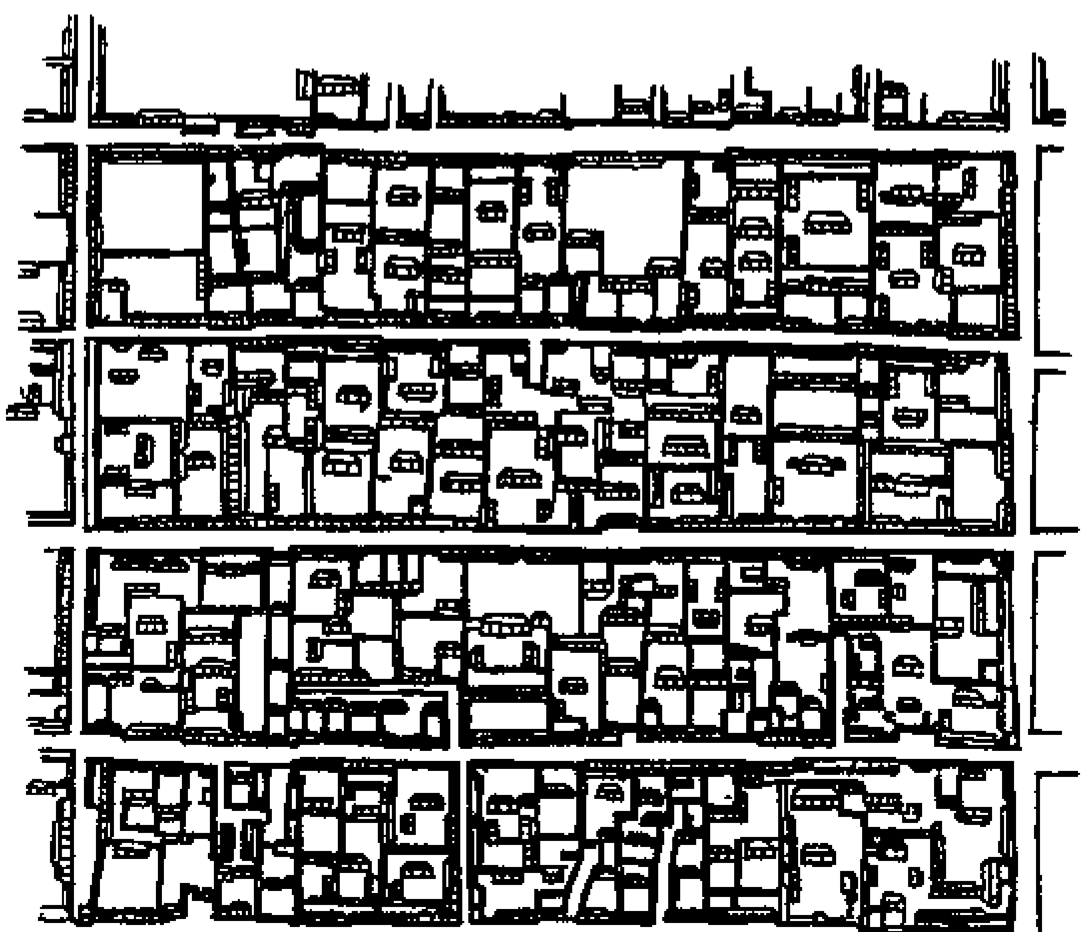
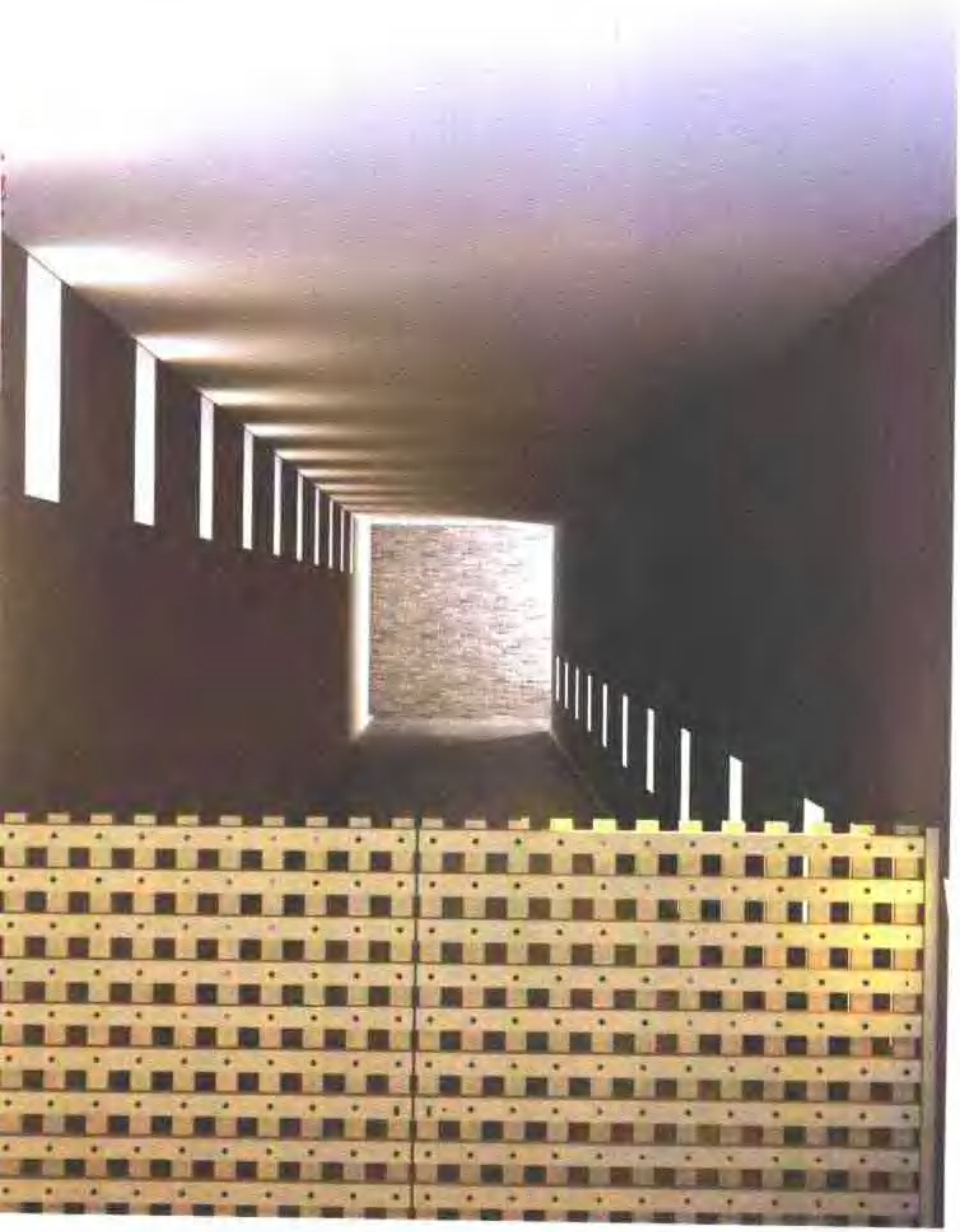


图 11-1 清代北京街坊及四合院局部排列图

巷





11. 巷与天井—关于有机建筑

在进入传统住宅院落之前，要经过巷道或胡同空间，园院宅入口借巷表达居住的私密性特征，以形成类似传统聚落的空间感受。巷和天井的前后并列，形成前后与上下不同空间方向的对比，最终由室内的厅转化为水平向的空间感受。空间序列转化对比十分强烈。

借传统建筑的这种柔性思想，化为对型的思考，结论将如何？

一方露天的、高度低于视线的平台，越低，空间感越强，当平台高度超过视平线时，越高，型体感越强。这是围合向设立空间的转化。

楼梯与台阶是一非常典型的例子。

当阶梯平缓时，空间感强，型体感弱，当阶梯陡峭时，型体感强，空间感弱。古埃及金字塔在由昭赛尔的台阶形转化为后来的锥型时，由含糊不清的形态而纯粹化为型的表达-沙漠中供凝视的纪念碑(图 2)。

安藤忠雄设计的大阪“飞鸟历史博物馆”(图 3)，借台阶这一形态的模糊性特征，表达出空间与型兼而有之的状态，可以说是融合了东西方特征的第三种状态。

注释：

1 中国古代建筑的结构 构造采用榫卯，不用钉子等金属构件。榫卯结构指木材构件利用凹凸方式相接，凸出部分称为榫，凹入部分称为卯。榫卯结构具有十足弹性，辽代应县木塔即全榫卯结构，在地震力作用下，结构不但不散，反而越挤越紧，历经震灾而安然无恙，是榫卯柔性结构的功劳。 我们坐在木椅上，榫卯松动时，发出吱嘎的响声，这是柔性的表现，坐着反而舒服。不像西方人发明的沙发，身体陷入，不透气，夏季很不舒服。



图 11-2A 昭赛尔金字塔



图 11-2B 库富金字塔



图 11-3 大阪飞鸟历史博物馆

2. 厅 关于意境

中国造园理论专著《园冶》立基篇说“凡园圃立基，定厅堂为主”[1]。

园院宅室内空间之开篇即以厅为序，就是这个意思。

将厅定义为带顶而四向开敞的空间，其原型是伞，厅空间造成水平向内外沟通。

古人在与自然的交流中，观表象(客观物象)，受之于心，成意象(客观物象于主观的投影)，由意象引发感受，达致意境(纯主观的喜怒哀乐)。以中国最早山水画家六朝刘宋时宗炳的经历可言明之

宗炳“好山水，爱远游，西涉荆巫，南登衡岳，因而结宇衡山，欲怀尚平之志。有疾还江陵，叹曰‘老疾俱致，名山恐难遍睹，唯当澄怀观道，卧以游之。凡所游履，皆涂之于室，谓人曰 抚琴动操，欲令众山皆响。’”[2]

意境的引发，可由视觉、听觉、嗅觉、触觉等互感，宗炳由乐引山之动显示出视听觉的通感。此种感受，在中国建筑中可以说比比皆是。

拙政园之“与谁同坐轩”以轩名诱发诗情 “与谁同坐？清风、明月、我”(苏轼)，以扇形平面的轩诱发风之感，以高窗引领仰观，以望月，终致孤寂、清高的感情抒发(图 1)。

老子曰 致虚极，守静笃，万物并作，吾以复观。

《易经》说 “无往不复，天地际也”，[3]这是中国人的空间意识。

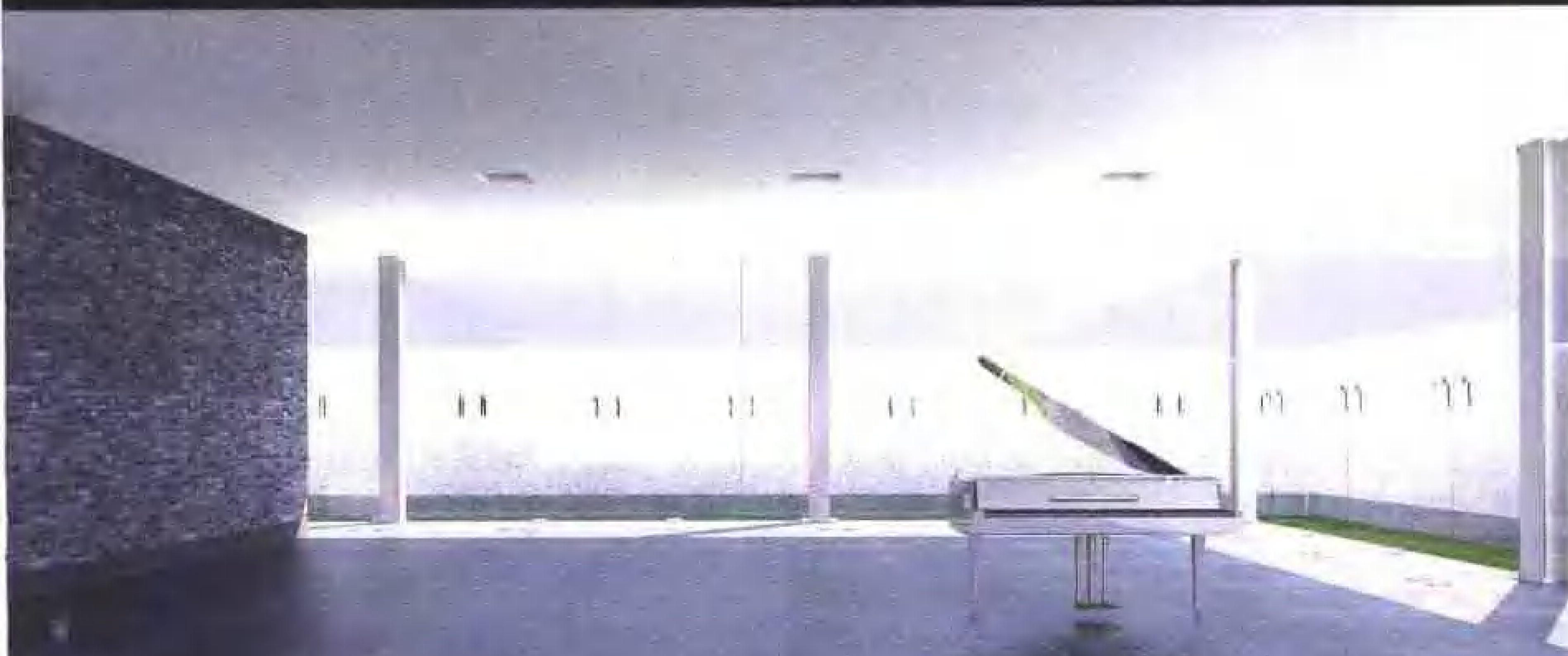
在此阴阳交融的空间中，天人合一，物我两忘，也就是人与自然高度融合。

明人有小诗曰 “一琴几上闲，数竹窗外碧，帘户寂无人，春风自吹入。”

古人云 “余音绕梁，三日不绝。”

厅的设计与以上观念相关。当玻璃门打开，琴声飘扬，回荡于庭墙，空间与时间完全融为一体，心灵与自然也就合而为一了。

厅



原书空白页

12. 厅 关于意境

"厅"字古作"厅"。意为住宅中听事的屋子或办公事的地方。显然，与听觉相关，钢琴的设置就是这个意思的体现。

注释：

1 明计成原著，陈植校释，杨伯超校订，陈从周校阅《园冶注释》P.71，中国建筑工业出版社1988年5月第二版。

2 《宋书》卷43，宗炳传。

3 《道德经》十六章



图12-1 拙政园"与谁同坐轩"

13. 起居 餐厅 关于流动空间

流动空间,又称为四维空间,就是时空合一。

西方古典建筑由于砖石墙体承重,限制空间之间的相互沟通,空间呈静态,时空分离。

随近现代钢筋混凝土框架结构的运用,打破了墙体对空间的束缚。

在观念上,以画家蒙德里安(Piet Mondrian)和西奥·凡·杜斯堡(Theo van Doesburg)为代表,首先表现在风格派绘画领域(图 1)。建筑师受新观念影响,结合新结构,产生新的建筑空间。里德维尔德(G T.Rietveld)设计的"施罗德夫人住宅"成为其早期代表(图 2)。表现流动空间最负盛名的作品当属密斯·凡·德·罗设计的"巴塞罗那展览会德国馆"(图 3)。通过墙体穿插,引领空间沟通,而不破坏原空间的整体性,可称为密斯式流动空间。

在美国,赖特通过草原风格住宅的探讨,形成他独特的空间处理。

以罗比住宅为例(图 4)。壁炉为中心的住宅通过向两侧伸展大进深水平空间,而仅在尽端开大窗,造成端部空间与内部空间大的明暗反差,同时压低层高,配合人的屋顶挑檐,达到内外空间之间强烈的动势,从而沟通室内外空间。可称之为赖特式流动空间。

在草原风格住宅中,赖特惯用风车形平面,因而表现出十足的旋转态势[1],这旋转的动态空间,终于在晚年纽约"古根汉姆美术馆"设计中得以升华,彻底释放,形成由水平向垂直的空间飞升。(图 5)

如果说密斯式流动空间表现为纯粹的水平特征,赖特的流动空间则表现为由水平向垂直流动的飞升特征。

无论密斯式水平流动空间,还是赖特式由水平向垂直转化的流动空间,在中国传统建筑中均有体现。

中国园林的借景,包含了远近借、相互借以及俯仰借等多种空间沟通方式。

类似赖特式流动空间,还表现在中国古代高层建筑——佛塔或阁的内部空间。

13. 起居 餐厅 关于流动空间

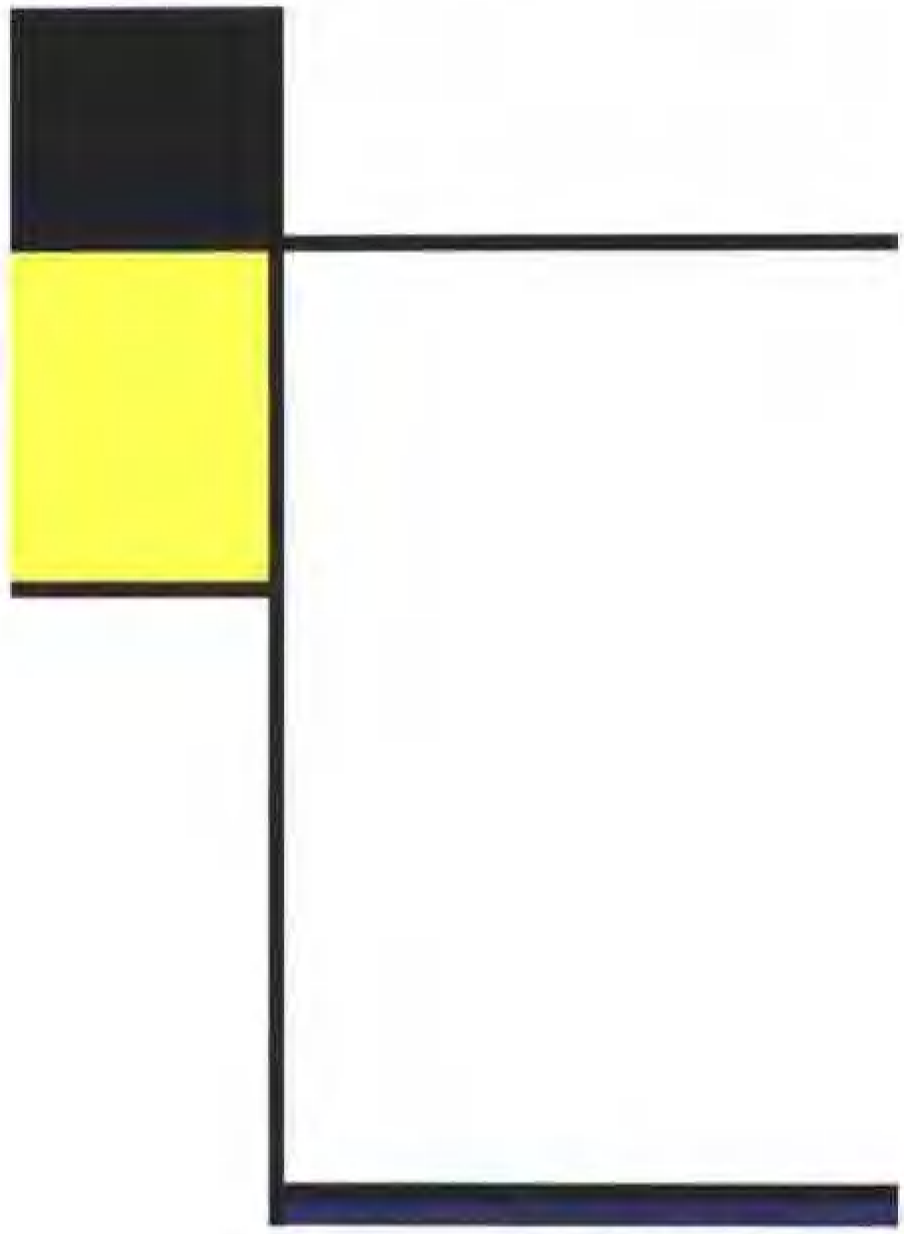


图 13-1 蒙德里安绘画作品



图 13-2 施罗德夫人住宅

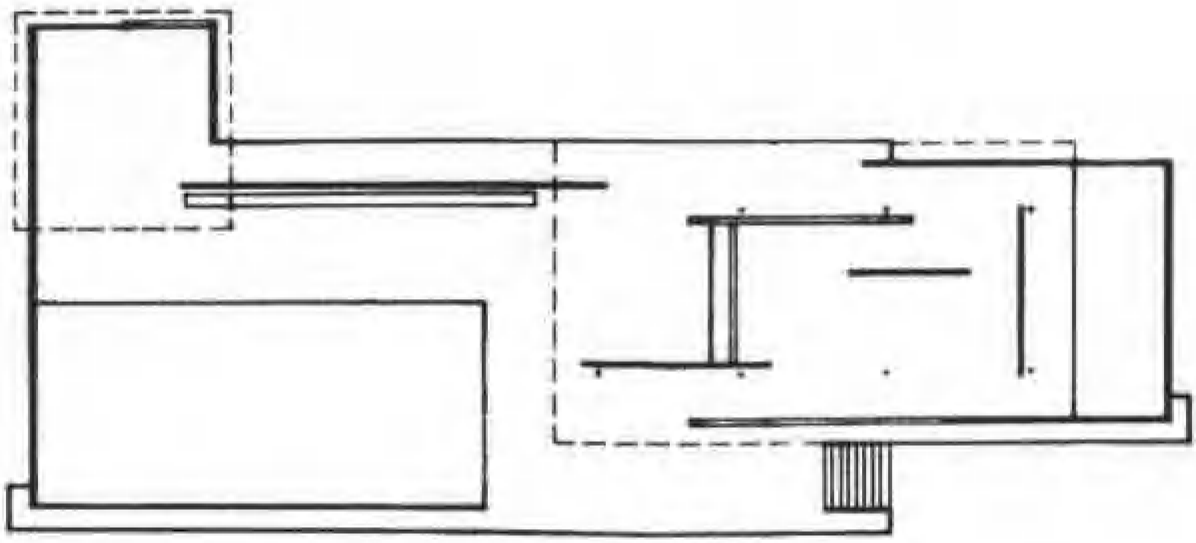


图 13-3 巴塞罗那展览会德国馆平面



内部景观 图 1



图 2

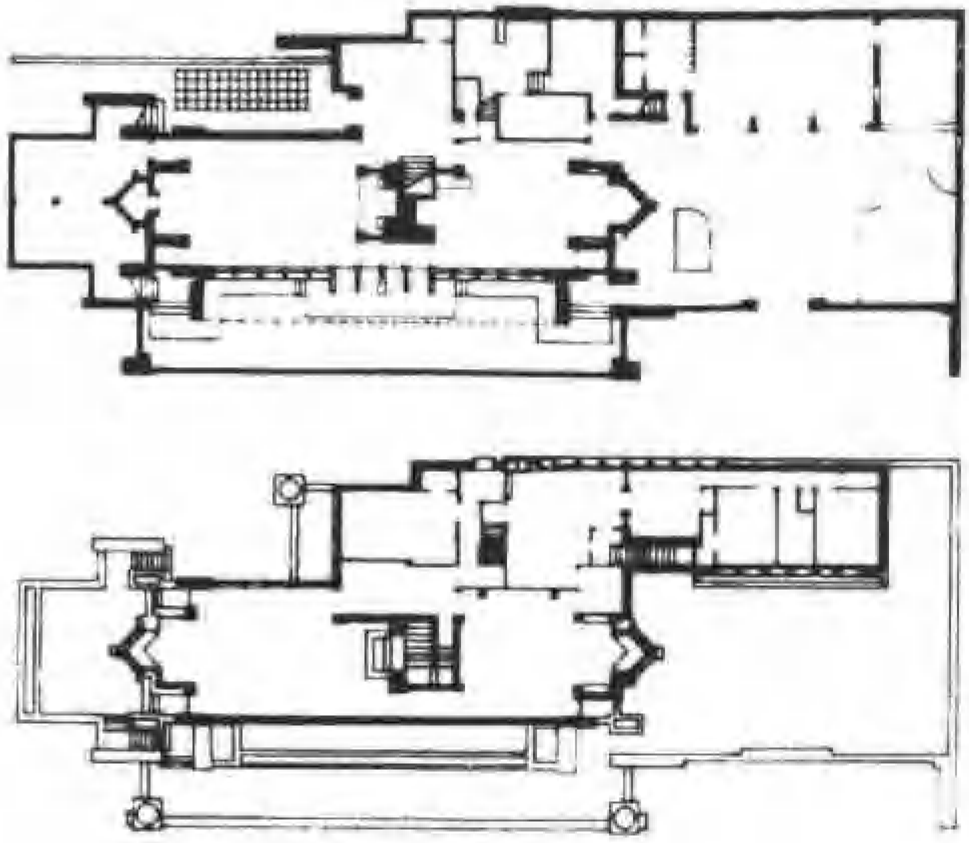


图 13-4 罗比住宅 首层平面 二层平面



图 13-5 古根汉姆美术馆外观和内部空间

起居



餐厅



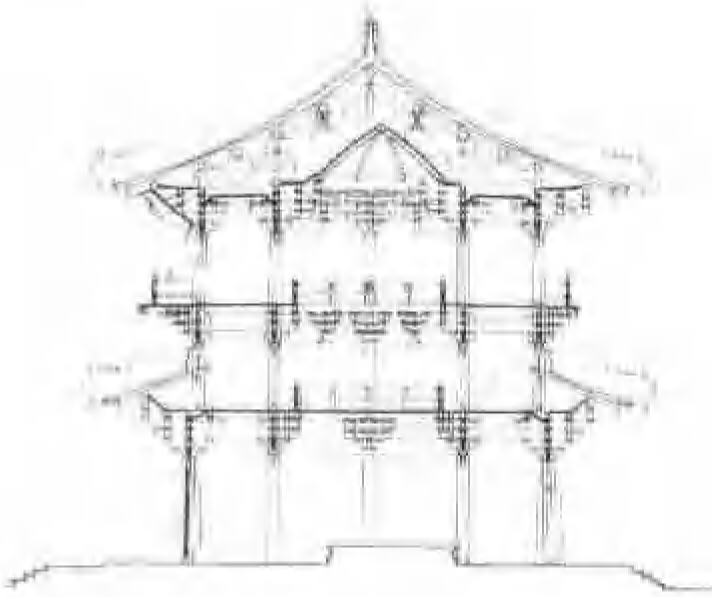


图 13-7A 河北蓟县独乐寺观音阁剖面

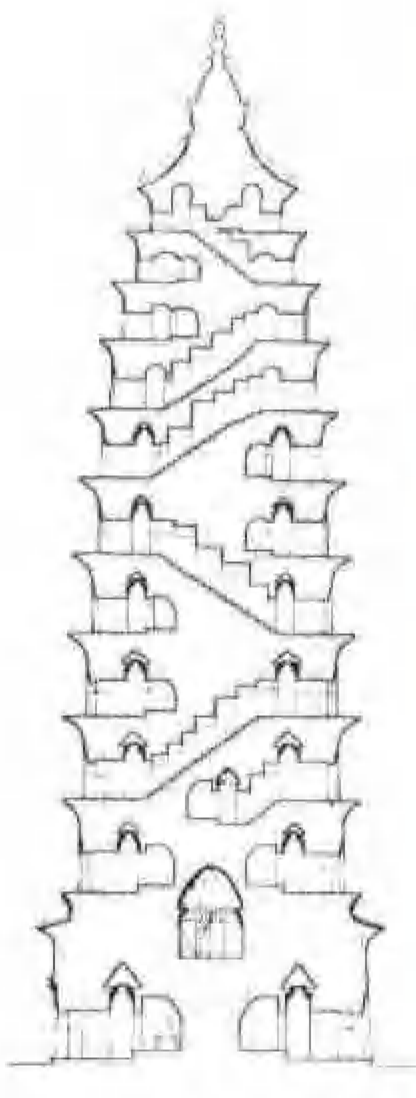


图 13-6 河北定县开元寺塔剖面



B 观音阁内贯通三层的观音塑像

从前页图 6 所示之河北定县开元寺塔剖面，也可窥见竖向空间流通之端倪。

河北蓟县独乐寺观音阁，内部空间直通二层形成六边形井口，中置 16 米高的观音塑像，通过周围楼梯，人们渐次攀登，到达阁顶。空间意象与古根汉姆美术馆颇为近似。（图 7）

原口秀昭在对柯布西耶的“斯坦因别墅”和密斯的“吐根哈特住宅”比较后，得出的结论是 密斯试图在两层楼板间限定空间，而柯布西耶试图用立方体的轮廓限定空间，密斯试图在水平向均质场中插入分离面，以造成水平向偏差和动感（如“巴塞罗那展览会德国馆”），而柯布西耶试图将竖向多层透空空间和楼梯置于偏离主轴的位置，使空间产生较大偏心。[2]

可见，柯布西耶既强调水平流动空间，也强调竖向流动空间，而将这流动空间包裹在立方体内。从而有可能拼接组合成复合体，最终在“马赛公寓”设计中，将 23 种不同户型住宅容纳于一个规整的盒子内。（图 8）

园院宅流动空间的处理，结合墙套墙的传统，利用玻璃这种现代材料，取得封闭中的开放，从而与室外取得视觉沟通，餐厅、起居作为套叠墙中最内的一个层次，开洞相互联系，又通过家具组合，进一步强化这种联系。

试图通过传统启发，对流动空间的处理进行新的尝试。

注释：

1 中国古代也有旋转平面，这就是万字形，圆明园中就有“万方安和”一组建筑。但万字平面形成的空间与风车形平面有根本区别。风车形平面(卍)由于有伸出的四翼，外观体形为凸出变化，而万字平面(卍)外观规整，表现为内凹的空间变化。

2 原口秀昭著，谭纵波译《世界 20 世纪经典住宅设计——空间构成的比较分析》P 52，中国建筑工业出版社，1997 年 8 月第 1 版。



图 13-8 马赛公寓

书房指日常家居环境中的学习、工作场所,"书房"指书的房间,是储藏间。

路易斯·康曾提出建筑中"服务空间"和"被服务空间"的区分,在其名作"宾夕法尼亚大学理查德医学研究楼"设计中,服务空间成为造型之重要元素,而使该建筑大放异彩,成为经典。(图1)

受此启发,发现 作为服务空间的卫生间、厨房、电梯间、楼梯间、管道井等,常受到设备限制而功能单一,被服务空间,如起居、客厅、卧室则具备多功能的通用性,比如,在中国,卧室可兼作起居。

当服务空间与被服务空间分离后,被服务空间的通用性充分表现出来。如巴黎蓬皮杜文化艺术中心,由于楼梯、设备管道外挂,内部空间获得自由。

在功能性空间中,作为服务空间的一种,储藏间普遍存在,就像衣服上的口袋,几乎与被服务空间一一对应。

卧室有配套的衣柜、厨房有相应的碗橱、卫生间需存放洗漱用具,在公共建筑中,旅馆宴会厅或多功能厅有严格的设计规范要求 除要求一完整的大跨矩形空间以便于分隔成小间,还须配备附属的家具储藏间、餐具储藏间、衣帽间等空间。

足见储藏间之重要性。

书房是住宅里非常普遍的功能空间,书房的名称已暴露出储藏性特点。

结合中国空间墙套墙结构的空间特点,园院宅在书房里设一专用"书房",丰富了空间层次,增加了趣味(也可说是家具的建筑化)。

从首层平面来看,相对厅空间,书房是室内,相对"书房"空间,书房是室外,由于"书房"穿透玻璃墙,伸入庭院,在"书房"与庭院交汇处,内外空间难分难解,获得完全交融的空间感受。

在二层子女书房中,书架既是连接两个庭空间和室内的媒介,又把室内空间分隔为工作间与走道,两部分又由书桌沟通。

14. “书房”——关于书房

两个书房的设计，室内室外，大小家具，不同大小、层次的空间，层层交融，是对流动空间处理的探讨。

如果说，功能由家具限定，则储藏间设置的同时，被服务空间，也随之获得多功能的通用性，这也是书房给我们的启示。



图14-1 宾夕法尼亚大学理查德医学研究楼外观

书房



孩儿书房



15. 院儿［客厅 孩儿卧室］ 关于空间概念

我想用“院儿”表达空间概念。

在院里种了树后，我问它 “你对墙说了什么？”

树回答 “空间，是光让我告诉墙的”。

光是树的发声器，影是树的语言，我于是懂得了空间。

西方传统在墙面作画或浮雕，称为装饰。这装饰对光影视而不见。

现代建筑师一举撕破装饰的谎言，将其彻底清除。影子于是又重新开始述说空间的故事。

由香山饭店一角（图 1）我们看到以墙为纸，用树和假山作的“立体画”，连印章都盖在上面，刻着三个字 贝聿铭[1]。

在园院宅中，由于庭和厅的组合，室内、室外、草地、天空，完全交融为一，可以说用自然装饰了室内 日出、日落、草木枯荣、风霜雨雪 都成为园院宅的装饰。

这个特点最集中的体现在孩儿卧室的空间处理中 人们终于能免受风吹日晒，免受视觉干扰，裸露出全部身躯，躺在草坪上，数星星，看月亮，望流云，观飞鸟，天人合一

在客厅空间，则用人工化手法，萃取自然之精华，描绘自然之一隅，如果厅表达的是概括与总体，客厅描绘的则是重点与细节。

有主有次，主次分明，有浓有淡，浓淡相宜。组成一幅完整的自然画面。

用空间说话，这是建筑师的语言。

注释：

1 香山饭店是美籍华裔建筑师贝聿铭的作品。

15. 院儿［客厅 孩儿卧室］关于空间概念



图 15-1 香山饭店一角



客厅





16. 园中园 关于整体

对于印章构图处理，古代文人有一句话 宽能走马，密不透风。

其实也包含了书画构图处理的原则。宽能走马，也就是书画处理的留白手法，通过大面积留白与局部紧凑的经营，形成统一的画面，在疏密的对比中，宽超越了自身，窄也压缩了自己，两相对比而浑然一体。鸟鸣山更幽，我们也可说 山幽鸣更响。

留白还形成画面整体组成之蓄势待发。

南宋著名画家马远、夏圭有雅号为“马一角，夏半边”。他们的山水画构图，善于将复杂景色给予高度概括 画山取山之角，或取半，故称之。(图1)

一角、半边之根本在于将画面扩大而延伸出去，引发心理感受，产生意境之美。

这个规律在古典园林构图中有充分表现。

苏州留园西部，整体布局将山偏北布置，南面开阔，引入水面，天光映照，面积扩大一倍，北部造成幽暗、狭窄的空间，凭北侧粉墙从高处反射微光，与山影叠合。顺墙，小路沿外围一周，将园中不同景观串联起来。

南北两侧的开阔与幽闭形成相互对立中的整体，使园有扩大之感。(图2)

北京颐和园之处理类同，在总体上分为前山，后湖两部分，前山开阔舒展，后湖幽深曲折，手法同于留园。

园中园是对古典园林这一整体原则的概括抽象处理。尺度缩小，意在对比中造成空间扩大之感。并以此作为“园院宅”园林部分之序篇。

16. 园中园 关于整体



图 16-1 南宋画家马远 踏歌图

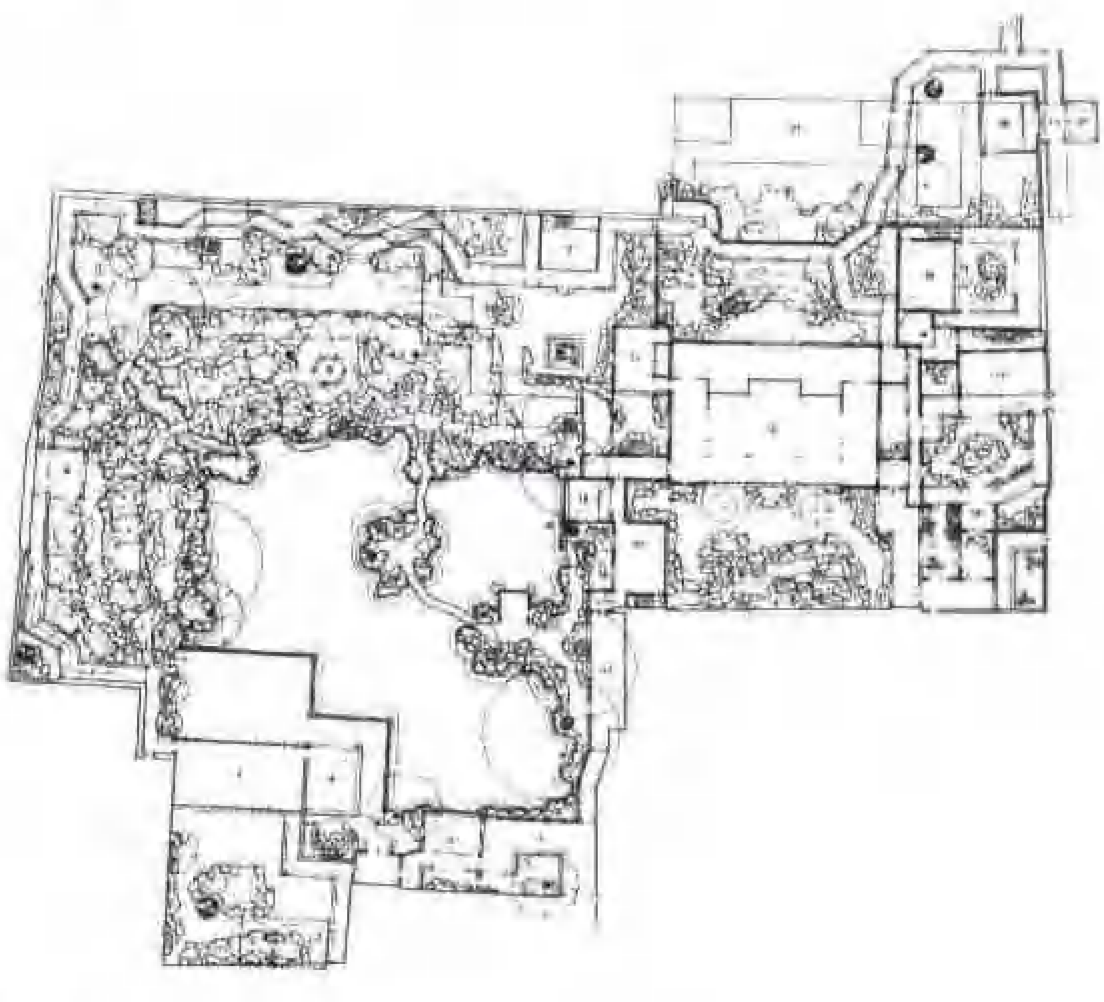


图 16-2 苏州留园平面

园中园



17. 风之屋 光之屋 雨之屋 云之屋
关于写仿、状物与抽象

中国园林是写仿自然的结果，其中状物是一种重要手法。

苏州狮子林（图1）以石拟狮子千姿百态，扬州个园以白石模冬日雪景，月亮门以圆洞形象满月，虹桥以弧状似彩虹，都是状物。

园林之花是真花，草是真草，树是真树，水是真水，山是土石山。

但整体组合实在不是自然实象，却又似天然为之。与散漫荒野绝不可比拟。此为写仿。

写仿、状物，都在为引发意境。

抽象是指"艺术形象大幅度偏离或完全抛弃自然对象外观的处理"[1]。

日本枯山水园林一般用地很小，用石块象征山峦，用白砂象征湖海，点缀少量灌木或苔藓、微蕨（图9-6）。枯山水的欣赏需完全借助主观心灵的体验，引发内心深处大山、大河的联想，达致顿悟，使对自然与人生有深刻体验。完全是抽象处理自然的结果。

如果说中国山水画强调"山水有可行者，有可望者，有可游者，有可居者"[2]，中国园林也同样如此。而枯山水则居、游、行皆不可能，只可望也。这是其根本区别。

园院宅园林部分，处于顶层，已具浪漫色彩，又采用写仿、状物及抽象手法，运用现代材料、构造，表达中国文化特色的空间景象，又力争从古人窠臼跳出，以求产生时代特质。

注释：

1 《中国大百科全书·美术卷》

2 宋郭熙《林泉高致》

17. 风之屋 光之屋 雨之屋 云之屋 关于写仿、状物与抽象



图 17-1 苏州狮子林景观



图 17-2 安藤忠雄 风的教堂

17. 风之屋 光之屋 雨之屋 云之屋 关于写仿、状物与抽象

·风之屋——关于大象无形

安藤忠雄有“风的教堂” 空间狭长，引领风流，弧形天窗，模拟风的波动，轻风荡漾，感到拂面的温暖。（图2）

在沙漠中，可看出风的形状，在小船上，可感受风的摇晃，在森林里，可听到风的声音，在花丛中，可嗅见风的香味·

佛教《大集经》上有对话

问 风住在什么地方？

答 风住在虚空那里，

又问 虚空住在哪里？

答 虚空住在至处即所到之处

通过四方、上下流通的空间，

风之屋，试图 捕捉风的形状，感受风的摇晃，聆听风的声音，嗅出风的香味

风之屋



17. 风之屋 光之屋 雨之屋 云之屋
关于写仿、状物与抽象

·光之屋——关于时间

你想了解“光”么?

你可曾同那疏林透射的斜阳共舞?

你可曾同那黄昏初现的冷月齐颤?

你可曾同那蓝天闪闪的星光合奏?

——宗白华

光之屋是一环形空间。光现象[1]是地球自转与地球绕太阳公转的表象。日月轮回,四季交错,人对光的感受不同。白昼,人们处于向光面,夜晚,人们处于阴影中。

光现象就是时间,因为时间就是地球、太阳相互关系的抽象,所以又称为时光。俗话说 如影随形,光与阴、形与影,对立而同一,光之屋以一堵开有圆洞的墙表达这一现象。

光有透射的特征,这由玻璃盒子体现出来。

光有反射现象,因而我们看到了世界,由于光的反射,我们在夜晚看到月亮。

日本建筑师原广司说 “光是自然的象征。尤其要特别注意光的反射。让光的无限变化反映在建筑上”[2]。中国古人对此有深刻认识。

7. 风之屋 光之屋 雨之屋 云之屋
关于写仿、状物与抽象

由于长期的农耕文明，旱成为中国人的灾难，后羿射日的神话表明了古人对太阳的态度，也就是对直射光的态度。古人对月光，这反射的光则情有独钟。

描写月亮的古代诗歌不胜枚举，描写太阳的则很少，即使有也以日出日落为多

据说月亮门是这样发明的

陈后主为张贵妃丽华造桂宫于光昭殿，后作园门如月，障似水晶，后庭设素粉罘罳（古屏墙），庭中空无他物，唯植一桂树，树下置药杵臼，使丽花恒驯一白兔，丽华披素挂裳，梳凌云髻，插白通草苏孕子，王华飞头履，时独步于中，谓之月宫。帝每入宴，乐呼丽华为张嫦娥[3]。

注释：

1 光现象是随时间变化光的变化，而光仅是一种客观物质。

2 原广司著，于天祎等译《世界聚落的教示 100》P 70，
中国建筑工业出版社，2003 年 1 月第 1 版。

3 赵广超著《不只中国木建筑》P 164，
上海科学技术出版社 2001 年 6 月、第 1 版。

光之屋



7. 风之屋 光之屋 雨之屋 云之屋 关于写仿、状物与抽象

·雨之屋——关于构造

雨是象形字，雨之屋通过砖构造表达形象。

路易斯·康有一段著名的对话

问 “砖，你喜欢什么？”

砖回答 “我喜欢拱”。

确如此。

曾见工匠砌筑最朴实的砖墙，墙根处起拱形（图 3），优点有三

一，将带形基础转化为点式基础，经济，

二，空心的拱节省材料，

三，形象轻快，富于变化，

砖墙好像在张嘴言说，且表现出自足的快乐，从中发现美，对工匠的钦佩之情油然而生。以康的方式继续提问 “木材，你喜欢什么？”“混凝土，你喜欢什么？”“钢，你喜欢什么？”“玻璃，你喜欢什么？”……

这些疑问，引领我们畅游材料世界 混凝土建筑师勒·柯布西耶和安藤忠雄，钢建筑师密斯·凡·德罗，砖建筑师马里奥·波塔，玻璃建筑师詹姆斯·斯特林[1]，纸建筑师阪茂……（图 4）

这些疑问，引领我们畅游生活的世界，自然的世界，艺术的世界…… 使我们懂得生命的意义，真理和美

这就是建筑师的成长历程。

关于雨之屋，还受启发于中国一句俗语 下雨天，留客天，天留人不？留。

在功能上，或可作为会客之用吧。

注释：

1 日本建筑师菊竹清训在《玻璃建筑》一文中，称斯特林是玻璃建筑师。见宗国栋、张为诚编译《世界建筑名家名作》P 181，中国建筑工业出版社，1991 年 12 月第 1 版。

17. 风之屋 光之屋 雨之屋 云之屋
关于写仿、状物与抽象

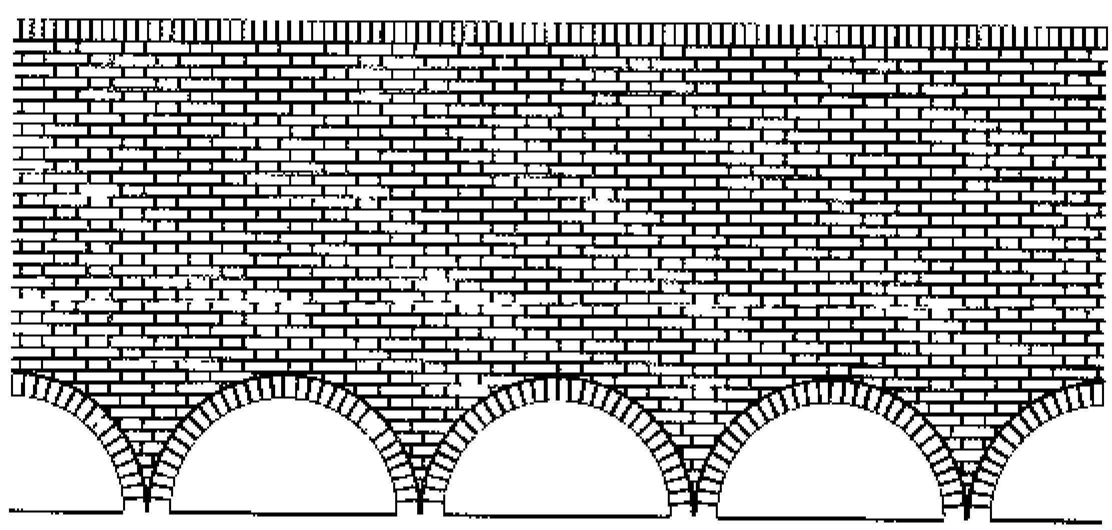


图 17-3 砖拱围墙立面

17. 风之屋 光之屋 雨之屋 云之屋
关于写仿、状物与抽象



A 柯布西耶设计的钢筋混凝土结构建筑物-土伦特修道院



C 马里奥·博塔设计的以表达砖为特征的辛巴立斯达犹太教堂及犹太人遗产中心

图 17-4



D 坂茂设计的以纸管为特征的汉诺威2000世界博览会日本馆



B 密斯·凡·德·罗设计的纽约钢结构摩天楼-西格拉姆大厦



E 詹姆斯·斯特林设计的莱斯特工业大学工程馆

雨之屋



7. 风之屋 光之屋 雨之屋 云之屋
关于写仿、状物与抽象

·云之屋——关于材料

杜牧有诗云

远上寒山石径斜,

白云生处有人家。

经风之屋、雨之屋,栉风沐雨,登斜阶,

行至天际处,坐看云起时,我们来到云之屋·

经三重台阶,至故宫太和殿前月台上,极目四望,唯见四下黄色琉璃瓦顶,鳞次栉比,确天子居也

原广司在《聚落教示 100》第 59 条教示中说 “(云)不定形,透明,反射光线,不断变化,边界模糊,不同密度。这一切是云所给予的教示。”[1]

云之屋借助不锈钢材料的特性,模拟云形,将云之诸特点,充分表达。

云之屋给人一个很有意义的启发 如何借现代材料表达古人美好想像所传达的意境? 从而创造中国人的现代园林。(图 5)

注释:

1 原广司《世界聚落教示 100》P 124,同 17 光之屋,注 2。

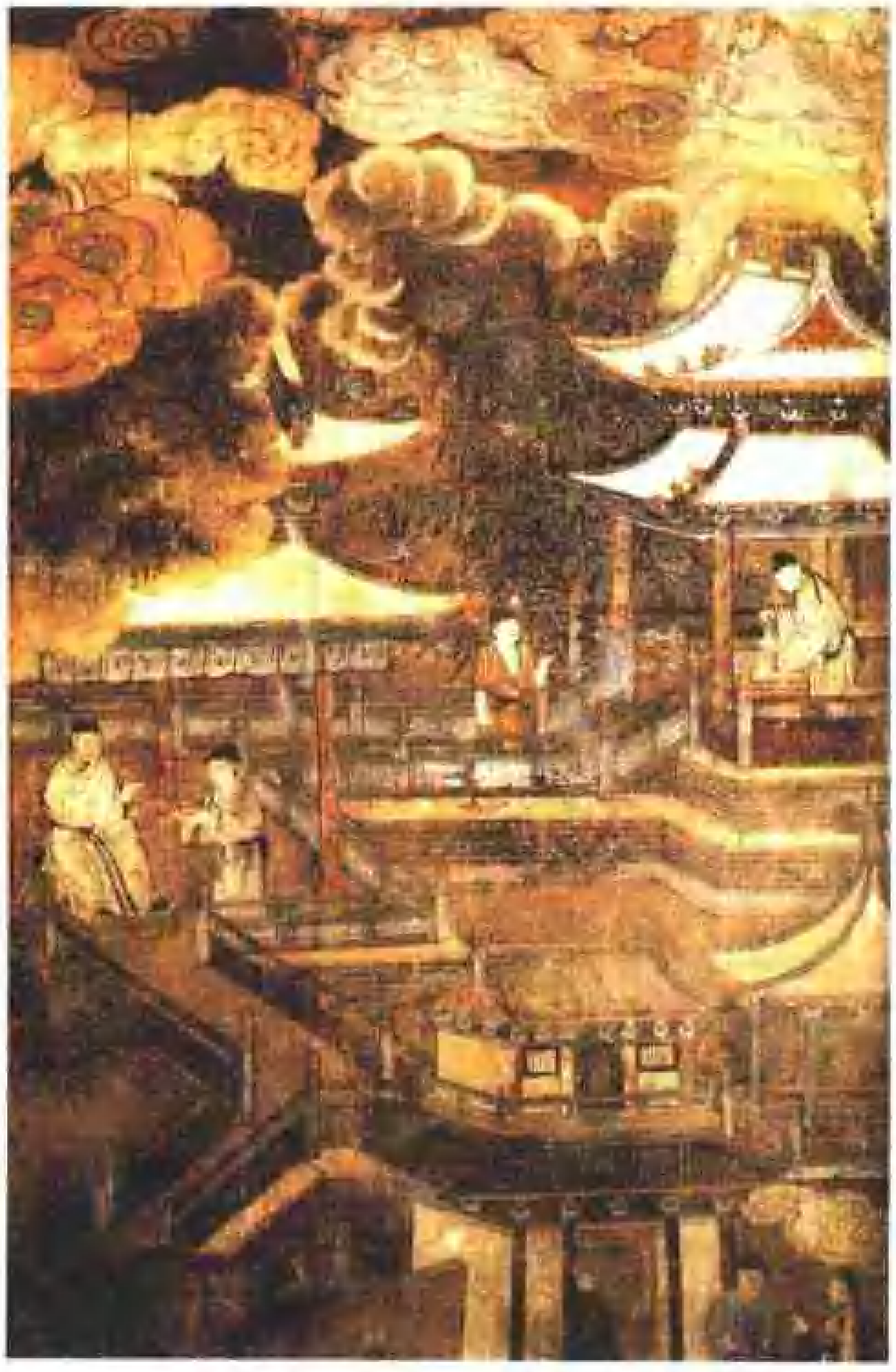


图 17-5 山西芮城永乐宫元代壁画中的建筑

云之屋



从来源看，门、窗以墙的建造为前提。因此可以说门、窗是墙的一部分。作为象征性的门，中国牌楼和日本鸟居是后来的演化。

门可以起到窗的功能（采光、通风、观景），当门关闭时，门也可起到墙的功能，则门可以代替墙和窗，于是就只有门，可称为“门墙”。

中国古代建筑的槅扇门即属于“门墙”，用门作的墙，可拆卸的墙，可开启的墙，总之是活动的墙。在南方炎热地区尤其如此。（图 1）

西方古典建筑由于是砖石墙体承重，受材料跨度限制，“门墙”无法出现，门就是门，墙就是墙，窗就是窗，无法统一。

当封闭的墙变成门墙时，由于可开启的特征，私密性受到干扰，成龙配套，中国建筑的院墙出现，就是庭和厅的结合。

由此显示，中国空间的顶和墙是分离的。

法国现代艺术家杜尚有一扇著名的门，两个垂直呈 L 形的门框，一个门扇，在关闭一扇门的同时，另一扇门必然是开启的，反之亦然，这显然是一动态的门。

园院宅设计中，位于二层客房部分的东墙用木材作成一堵可开启的门墙，门框和门扇也是分开的，从而有可能在门完全打开后，与外部空间融合，形成内外空间交流。最北侧一扇“大门”，不设门框，而成一实门扇，开扇后，造成与北侧室外空间的分离，形成客房部分完全独立的私人空间，客人可以自由地，不受任何干扰地享受自然。（图 2）

在炎热的夏季，他可彻底在露天中享受习习凉风和阵阵蛙声，以及流云，圆月

18. 客房 关于“门墙”

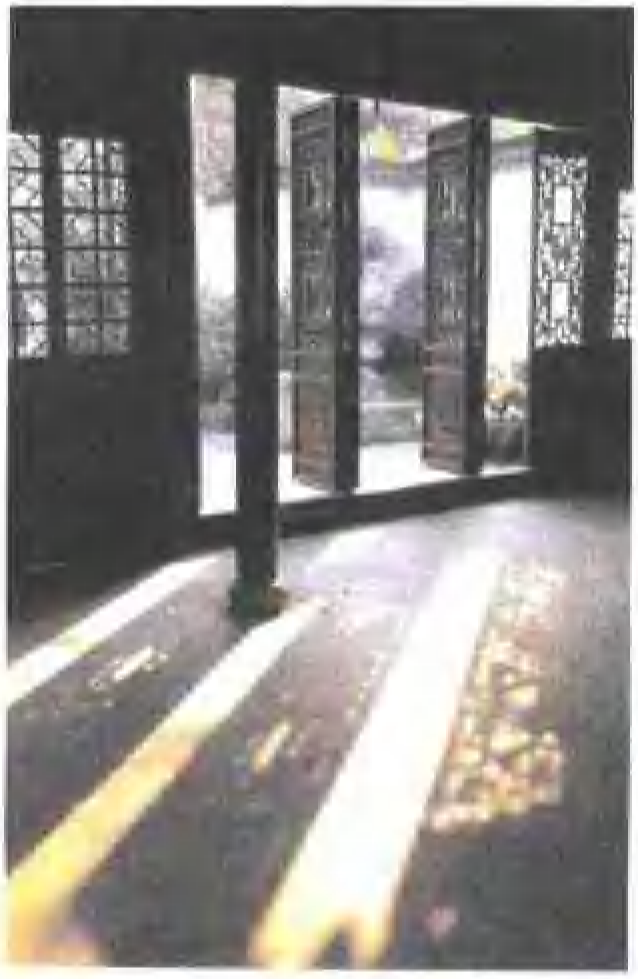


图 18-1 园林中的门扇

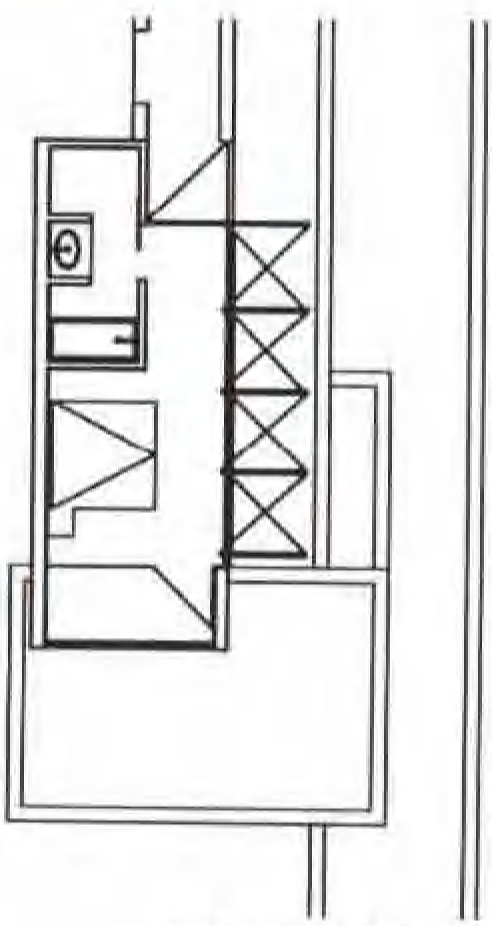


图 18-2 客房局部平面

客房



9. 桥 关于人在画中游

桥是沟通的媒介，蕴涵着强烈的象征意义。在西方文化中由此岸到达彼岸需借助桥的跨越。西方文化之主体只能对客体凝视，而不能达到“人在画中游”的境界。这是东西方文化的重要区别。

美国画家霍珀有一幅名为“夜景”的作品(图 1)，促使我提出一个问题 画家在什么位置作画的？显然是在对面另一幢楼上，是在室内还是在阳台上，则不甚明确，当观者看这幅画时，便取代了画家的位置。但无论如何，画家与观众都是旁观者。

园院宅桥的这幅画面中，观者何在？

我们可以从二层平面孩儿卧室中的阳台上，寻找到观看的位置。(图 2)

葡萄牙建筑师阿尔瓦多·西扎(Alvaro Siza)的建筑速写中，常将视线所及全部收入，包括画纸和自己作画的手。(图 2)

作为建筑师的画，实在是妙。它将主体与客体的空间感表达出来了，观者位置被推到画家身后，第三个空间层次出现。这实在是符合建筑师观察世界的方法，也表现出建筑师对空间的职业敏感性。更进一步，窥见当代西方建筑师试图将时空融合的企图 尽管观者尚未入画，画家却已成为景观。

当代中国画家刘二刚有一幅画，取名 深山观瀑，各择其位(图 3)。这幅画中的人完全是符号化的人，这么多人，其实是同一个人，可以是画家本人，也可以是观者自己。一种强烈的人自在于其中的感觉。

犁地作为一种素材是中国农民艺术家惯常表现的主题(图 4)。所示“耙地”是陕西宜君县农民张会云的作品。

观者对它不免疑问 怎么会有两头牛，还是一正一反两个状态？

作者说 你若犁过地，就会知道。在运动中，犁总是左右摇晃，在你的视线中，这牛也便左一晃，右一晃，感觉就是这样。原来，艺术家是站在画中的，这画才表达了真实的感觉。

这自在于其中的感觉，也就是时空的合一，主客的合一，物我两忘的境界。

园院宅“桥”这幅画面，使我想起诗人卞之琳《断章》一首：

我站在桥上看风景，
看风景的人在楼上看你；
明月装饰了你的窗子，
你装饰了别人的梦。



图 19-1 夜景　作者 美国画家霍珀

19. 桥—关于人在画中游

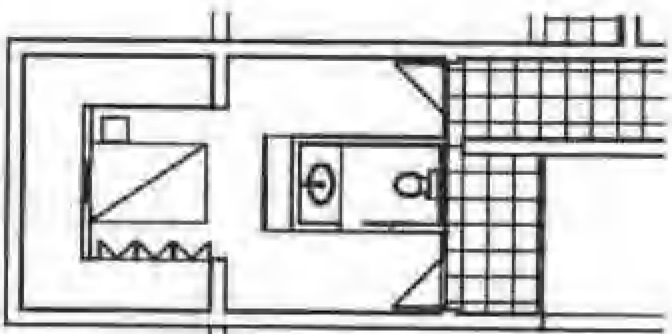


图 19-2 徐北郎宾馆阳台



图 19-4 深山观瀑 各行其价 作者 刘二刚



图 19-3 遒凯师画扎的速写



图 19-5 耙地 作者 张会云



20. 主卧室 关于家具设计

园院宅主卧室的床借鉴“架子床”的概念，形成内部又一空间层次，是家具建筑化的表现，也是大木作、小木作分开处理的思路。

主卧室表现为一个多功能的空间。

在整个园院宅中，少量家具独立设计，如餐厅和起居之间的联动家具，书房中的书柜、书桌等。其余部分家具选用了具有东方特色的日本设计大师仓佑史郎的作品。

其中餐椅被称为“布兰基小姐椅”（图 1）[1]，而客厅中的沙发则名为“明月高悬”（图 2），均为仓佑史郎代表性作品。

这两件家具的魅力均在于光照之下，阴影洒落，美感悠然飘出，令人浮想联翩，似有美人端坐或者明月高悬，一片诗意盎然。

与建筑相比，家具在尺度与形态上更与人体接近，可以说蕴涵了人的痕迹，最能诱发联想，产生意境。

张永和在北京“席殊书屋”二楼大玻璃窗前摆着的椅子，诱惑着读者坐于其上的阅读，结果在不自觉中充当了室外广告形象的角色。（图 3）

从此种思路出发，矶椅新也曾设计过梦露典线椅，从中还可发现以语言诱发意境的中国文化传统。

仓佑史郎的两件家具，充分体现了更根本的，以型为媒介而表达“形”与“影”的东方文化。由此可见，现代材料对于表达传统文化所体现的美学特点，提供着新的可能。

与另一位设计师，法国人菲利浦·斯达克(Philip Stark)相比，比如斯达克设计的蝇拍（图 4）将人脸图形置于蝇拍的表面同样促人联想，想像苍蝇拍在脸上的感觉，是一种难堪的滑稽，因为“滑稽”确实也是西方美学的一个重要范畴。由此，亦可见东西方文化的分野。[2]

20. 主卧室 关于家具设计

注释：

1 布兰基小姐椅运用现代材料透明丙烯酸，将看似随意抛掷的纸玫瑰融入封闭于透明丙烯酸中。椅子名称来自一美国著名剧作家田纳西的名作《欲望号街车》中那个被侮辱、被损害的悲剧女主人公

2 国院宅中的部分日常用品，如子女卧室中的台灯，即是选用斯达克的作品



图 20-1 布兰基小姐椅

20. 主卧室　关于家具设计



图 20-2 明月高悬椅



图 20-3 北京"席殊书屋"二层室内



图 20-4 菲利浦·斯达克设计的"蝇拍"

主卧



21. 如厕——关于生活乐趣

中国文化强调艺术人生。像“如厕”这样使人不愿启齿的行为，便以“更衣”雅称之。表现在对厕所的使用上，极尽想像之能事。

日本作家谷崎润一郎在《如厕记》一文中记述了中国元代画家倪云林厕所的故事，“倪云林被看作是中国少见的洁癖者。他让人把大量的飞蛾翅膀收集于壶中，把它们置于厕所的铺板上，然后把粪便排泄在这上面。这即是以飞蛾翅膀代替沙土作为垫粪的替代物。飞蛾是一种轻飘绵软之物，落下的‘小豆糯米饭团’被掩埋在其中，使之不露一点痕迹，自古以来，把厕所之设备搞得如此奢侈，绝无仅有。”[1]

法国艺术家杜尚以“泉”为名将抽水马桶拿到展览会展出，向西方人宣称艺术无所不在的观念，引起了轰动(图1)，对中国人而言，恐怕不以为然吧。古人早就悄无声息地将生活艺术化到所有细节，用海德格尔的话说 人诗意地栖居于此大地。

中国四合院的厕所通常在后院的西北角，如厕要经过院。即使如今，大量农家生活仍如此。

园院宅的主卧室与卫生间设计，通过被墙所包围(庭)的带顶玻璃廊(厅)进行联系，使居者有乡村生活的联想，在与自然沟通的同时，也增加了生活趣味。

注释：

1 谷崎润一郎著，孟庆枢译“如厕记”，见《阴翳礼赞》P 212，河北教育出版社，2002年6月第1版。

21. 如厕　关于生活乐趣



图 21-1 泉

如厕



从天安门，经端门、午门、太和门，终至太和殿前，这是一个时空交融的历程(图1)。而月夜的廊门完全在用时间表达空间，是一曲和谐的乐章，主旋律是月光，就名为“月光曲”吧。

当西方模特穿着比基尼泳装走上T型台的时候，你看到的除了人体还是人体，当中国模特穿着旗袍上台时，在一张一合的行进中，时隐时现，吸引、诱惑甚至刺激着你的神经，这是东方神秘主义。

所谓神秘就是扣人心弦，让你浮想联翩。

就像张艺谋的《十面埋伏》。

超现实主义大师马格里特(Magritte)有一幅名为“意外答案”的绘画(图2)，同样用门表达一种空间感，一种神秘感，但这门好像只留下了人的痕迹。就像张艺谋在电影《英雄》最后的镜头，用箭密排的肌理，烘托英雄形象，这形象是虚空，这英雄也便从秦始皇到毛泽东，都有可能。(图3)

园院宅的廊门同样如此，它以串联方式，空的形象，邀请明月，也邀请清风，琼楼玉宇，可胜寒乎？

22. 廊门 关于含蓄

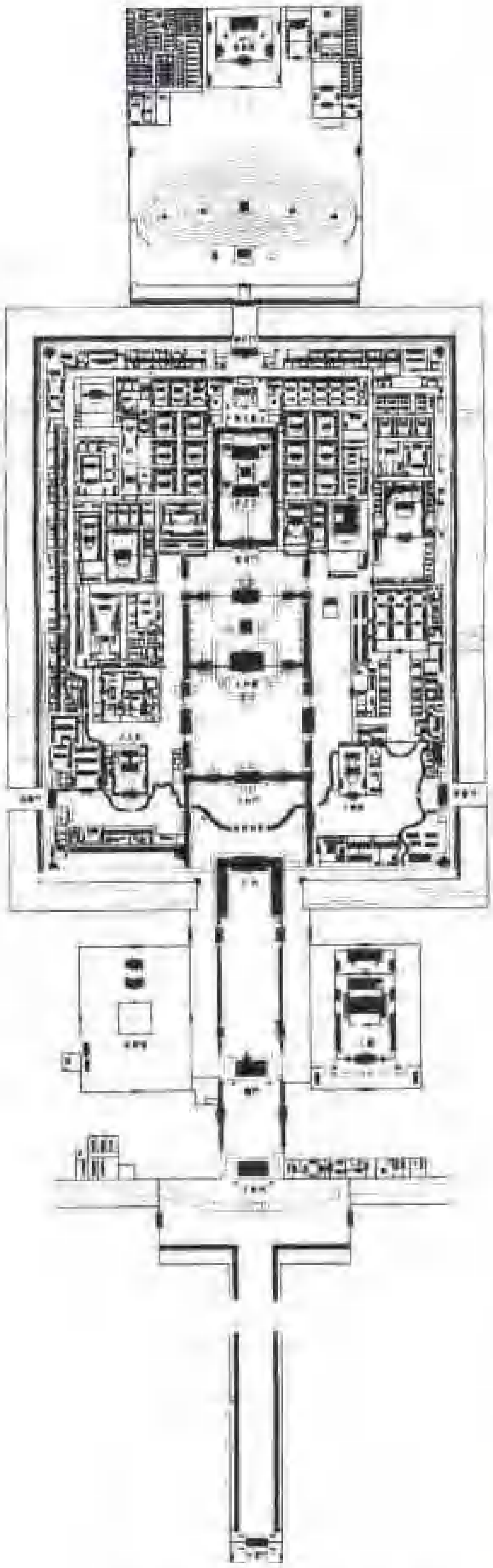


图22-1 北京故宫总平面



图22-2 马格里特"意外答案"



图22-3 电影《英雄》中的镜头

廊门



野旷沙岸净，
天高泛澄明，
向晚绿野秀，
山高白云屯。

五言一首，描绘了园院宅场所特色。

园院宅之环境，定位于太湖岸边，由水诱发出山的构想，意在承古人灵气，作今日山水，得生活佳境。

一幅弘仁[1]的山水册页(图1)，表达出古人对理想居住环境的描绘。从风水角度 背山面水，负阴抱阳，成为首选。

自然总由阴阳两极组成 天地、日月、山川，阴阳并作，万物生生不息。山静而水动，孔子曰 仁者乐山，智者乐水。

中国古代山水画家，通过抒发内心情感，描绘了许多令人神往的生活场所，生活的主角是人，人必居，于是山水画中或人或宅，成为视觉中心，成为画中游者居、停、观、赏之所，好像画中于溪山行旅者是范宽、于高山流水间弹琴者是伯牙，但其实恰是观者自己。

山水画或者并不见人，则屋便是人的象征，无人无屋，便缺灵气。屋虽少、人虽小，却是点睛之笔，使画中充溢了生命的气息。

如此，山水画或者就是今日之建筑画？建筑画之根本不就是环境的描绘吗？

今日之城市，车水马龙，人潮涌动，生命已远离自然，如果承认自然是最美的，生命须臾离不开自然，则山水画能不启发人？

今日人类面临的环境、生态、可持续发展的问题，不正是疏离自然的恶果吗？

23. 园院宅（型）——关于山水城市

由此，我想到山水城市。

古人所营造者，无论城池、聚落、园林，正是山水画的真实再现。又怎么不能作为山水城市的范本？

须知园林就是画家设计的。

城池、聚落、山水诗画，这丰厚遗产，对今日人类所面临生存环境的困惑，必定有清醒的启发。

注释：

1 弘仁（1610-1663），安徽歙县桃源人，清初四画僧之一。

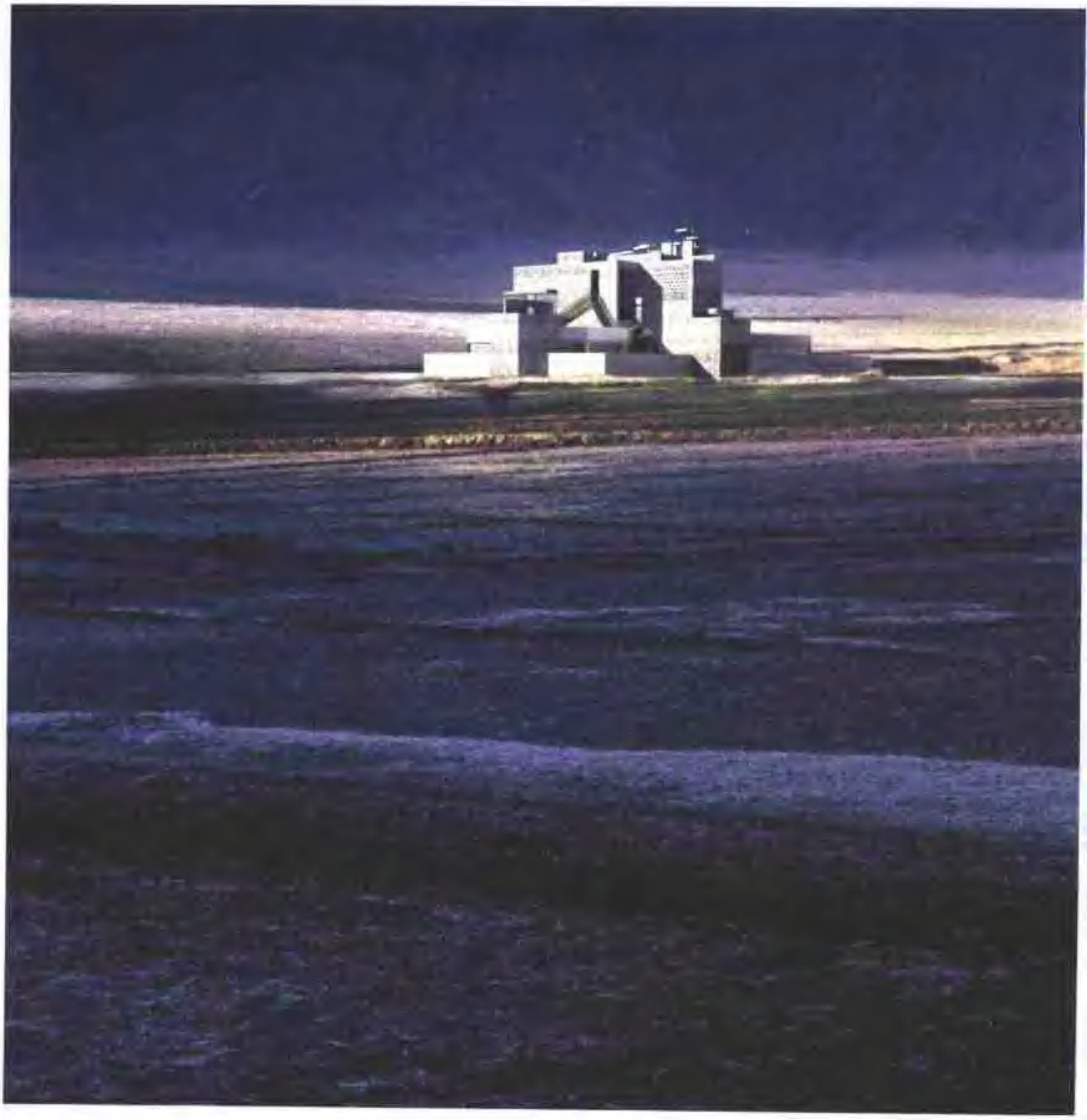


图 23-1 弘仁 山水册页

东南向外观



西北向外观



夕阳



24. 关于园院宅的技术经济指标

建筑材料

青砖·混凝土·工字钢·平板玻璃

结构形式

砖+钢+钢筋混凝土=混合结构

面积指标

基底面积	1023 6m^2
总建筑面积	1032 5m^2

其中

首层建筑面积	745 9m^2
厅的面积	222 9m^2
客厅面积	71 2m^2
书房面积	67 7m^2
餐厅面积	25 3m^2
起居室面积	33 9m^2
厨房面积	24 6m^2
卫生间面积	35 9m^2
楼梯间面积	49 1m^2
车库面积	31 2m^2
院落面积	274 7m^2
巷道面积	57m^2
天井面积	44 7m^2

二层建筑面积	155 6m^2
其中	
客房面积	37 6m^2
主卧室面积	69m^2
主卧卫生间面积:	20 3m^2
孩儿卧室面积	15 1m^2
孩儿卫生间面积:	3 5m^2
孩儿书房面积	10 1m^2
前院面积	197 1m^2
内院面积	32 9m^2
后院面积	93 1m^2
楼梯间面积	49 1m^2

三层(园林部分)建筑面积	131m^2
其中	
园中园面积	24 4m^2
风之屋面积	56 1m^2
光之屋面积	23 9m^2
雨之屋面积	26 6m^2
云之屋面积	32 7m^2

千山鸟飞绝
万径人踪灭
孤房(芳)君共(独)赏(享)
全在此宅中

外观



原书空白页

1.张永和著《非常建筑》哈尔滨，黑龙江科学技术出版社，1997年。

2 安藤忠雄著，白林译《安藤忠雄论建筑》中国建筑工业出版社，2003年。

3《建筑师》丛刊编辑部《建筑师》总47期，中国建筑工业出版社，1991年

4 东南大学建筑系陈薇《中国建筑史》讲课内容

5 陈鼓应著《老子著译及评介》，中华书局，2001年。

6《辞海》编辑委员会上海辞书出版社，2000年1月。

7 明·计成原著，陈植注释，杨伯超校定，陈从周校阅《园冶注释》
中国建筑工业出版社，1988年版。

8 ABBS 建筑论坛。

9.宗国栋、张为诚编译《世界建筑名家名作》中国建筑工业出版社，1991年。

10.侯幼彬著《中国建筑美学》黑龙江科学技术出版社，1997年。

11.李允鉌著《华夏意匠》广角镜出版社，1982年。

12 王世襄著《锦灰堆》生活·读书·新知三联书店，1999年。

13 王世仁著《理性与浪漫的交织》中国建筑工业出版社，1987年。

14 D·斯科特著，熊宁译《极少主义与禅宗》中国建筑工业出版社，2002年。

15 原口秀昭著，谭纵波译《20世纪经典住宅设计—空间构成的比较分析》
中国建筑工业出版社，1997年

16.中国大百科全书编辑部《中国大百科全书·建筑·园林·城市规划》
中国大科全书出版社，1988年。

17 原广司著，于天祎等译《世界聚落的教示100》中国建筑工业出版社，2003年。

18 赵广超著《不只中国木建筑》上海科学技术出版社，2001年。

19.日·谷崎润一郎著，孟庆枢译《阴翳礼赞》河北教育出版社，2002年。

20 宗白华著《美学与意境》人民出版社，1987年。

21.郁烈炎主编"现代十大设计丛书"，袁熙旸编著《新现代主义设计》江苏美术出版社，2001年。

图片来源

（图 1） 牛顿纪念堂剖视图，英·埃德温·希思科特著，朱劲松，杜莹译《纪念性建筑》P 26。大连理工大学出版社，2003 年 6 月第 1 版。

（3–1） 《周礼·考工记》"匠人营国制度"王城图，李劲松依 QinghuaGuo 编著之《中国建筑英汉双解辞典》P 86 图绘制。（"Visual Dictionary of Chinese Architecture" First Published in Australia in 2002 by The Images Publishing Group Pty Ltd）

（3–2） 战国中山国王墓兆域图，自潘谷西主编之《中国建筑史》高校教材 P 131。

（3–3） 北京天坛平面，侯幼彬、李宛贞编著《中国古代建筑历史图说》P.131。中国建筑工业出版社，2002 年 11 月版。

（3–4） 明清北京平面，刘敦桢主编《中国古代建筑史》第二版 P.290。中国建筑工业出版社，1984 年 6 月第二版。

（3–5） 墙套墙结构图，李劲松绘。

（4–1） 北京四合院平面抽象，李劲松依刘敦桢主编《中国古代建筑史》P.319 北京四合院平面改绘。（其它两图来源同上）同 3–4。

（4–2） 帕提侬神庙平面图、透视图来自法·罗兰·马丁著，张似赞、张军英译《希腊建筑》P 95（平面）P 96（透视）。中国建筑工业出版社 1999 年 6 月第 1 版。

（4–3） 徽州民居平面、一颗印民居平面依刘致平著、王其明增补之《中国居住建筑简史–城市·住宅·园林》图绘制，中国建筑工业出版社，1990 年 10 月版。

凯马图行政办公楼轴测图源自支文军、朱广宇编著《马里奥·博塔》P.140。大连理工大学出版社，2003 年 3 月版。

（5–1） 网师园平面、透视，自刘敦桢编著之《中国古代建筑史》P 199 同 4–1

（5–2） 范斯沃斯住宅平面，李劲松依刘先觉编著之《密斯·凡·德·罗》P.52 图改绘中国建筑工业出版社，1992 年 12 月第 1 版

透视图自刘育东著之《建筑的涵义》P 67 天津大学出版社，1999 年版。

（6–1） 萨伏依别墅平、立、剖面图自美·罗杰·H·克拉克、迈克尔·波斯著，汤纪敏译《世界建筑大师名作图析》P 170，中国建筑工业出版社 1997 年 4 月第 1 版，同 5–2。

萨伏依别墅各角度透视图，ABBS 建筑论坛。

(7-1) 一明两暗基本型，摹自侯幼彬《中国建筑美学》P 19
黑龙江科学技术出版社，1991 年 9 月版。

(7-2) 中国古代的架子床，王世襄著《锦灰堆》彩图插页 P.443
生活·读书·新知三联书店，1999 年 8 月北京第 1 版。

(7-3) 故宫太和殿室内柱空间，自李少白《看不见的故宫》P 15 外文出版社，2003 年版。

(7-4) 安东耐罗·德·米西纳"圣·杰罗姆在书房中"张永和《非常建筑》P 13。
黑龙江科学技术出版社，1997 年 9 月第 1 版。

(7-5) 约翰逊制蜡公司办公楼室内，"世界建筑"电影镜头截录。

(8-1) 庑殿顶、歇山顶、悬山顶、硬山顶、攒尖顶，
摹自侯幼彬《中国建筑美学》P.64 同 7-1。

(8-2) 故宫角楼，李少白《看不见的故宫》。外文出版社，2003 年版，同 7-3。

(8-3) "圆明园左右间酒吧"选自《室内设计与装修》P 74，P 75，2004 年 No.8。

(9-1) 围合与设立分析图，李劲松摹自同济大学建筑基础教研室编著之《建筑形态设计基础》P 43。中国建筑工业出版社，1981 年 11 月版。

(9-2) 曼哈顿世贸中心双塔，美·卡米洛·乔斯·维蓋拉著，徐怡涛译《双子塔的追忆》P.8，中国建筑工业出版社，2002 年 9 月第 1 版；佛罗伦萨的城市设立-主教堂穹顶见《西洋美术家画廊 4- 达·芬奇》P 11。吉林美术出版社，2001 年 3 月版。

(9-3) 蒙娜丽莎，《西洋美术家画廊-4 达·芬奇》P 16 同 9-2。

(9-4) 溪山行旅图、千里江山图卷自李亮主编《中国历代画家名作选》P 120,P.131,
中国青年出版社，1997 年版。

(9-5) 严岛神社鸟瞰《建筑形态设计基础》彩页 5-18 同 9-1。

(9-6) 日本枯山水庭院，自 D·斯科特著，熊宁译《极少主义与禅宗》P.95、
中国建筑工业出版社，2002 年 7 月第 1 版。

(10-1) 赖特的别墅，自刘育东著《建筑的涵义》P 77 同 5-2。

(10-2) 罗比住宅外观，自内奥米·斯汤戈著《F L 赖特》P 40。
中国轻工业出版社，2002 年 1 月第 1 版。

图片来源

(10–3) 哩高空中城市设想图《F L 赖特》P 72 同 10–2。

(11–1) 清代北京街坊及四合院局部排列图，

自潘谷西主编之《中国建筑史》高校教材 P.92。

(11–2) 昭赛尔金字塔和库富金字塔，自《埃及风光》P.31，中国旅游出版社，1997 年版。

(11–3) 大阪飞鸟历史博物馆自英·凯瑟琳·斯莱塞著，彭信苍翻译之《地域风格建筑》P 33。

东南大学出版社，2001 年 10 月版。

(12–1) 拙政园“与谁同坐轩”陈健行摄，自《园林诗情》P.100，

江苏美术出版社，1992 年 6 月第 1 版。

(13–1) 蒙德里安“构图 1 号，黑蓝白”见于巴里·A·伯克斯著，刘俊等译

《艺术与建筑》P 104 中国建筑工业出版社，2003 年 3 月第 1 版。

(13–2) 施罗德夫人住宅，见美·理查德·韦斯顿著，孙红英译《20 世纪住宅建筑》P.41

大连理工大学出版社，2003 年 9 月版。

(13–3) 巴塞罗那展览会德国馆平面《世界建筑大师名作图析》P.184 同 5–2，

室内透视见 ABBS 建筑论坛。

(13–4) 罗比住宅平面，见《世界建筑大师名作图析》P 188 同 13–3

(13–5) 古根海姆美术馆外观和内部空间，自《F L.赖特》P.55 同 10–1。

(13–6) 河北定县开元寺塔剖面，自刘敦桢《中国古代建筑史》P.229 同 4–1。

(13–7) A 河北蓟县独乐寺观音阁剖面，自刘敦桢编著《中国古代建筑史》P.208

同 4–1。

B.观音阁内部塑像，自楼庆西著《中国古建筑二十讲》P.107

生活·读书·新知三联书店，2001 年 9 月版。

(13–8) 马赛公寓，自伊丽莎白·达琳著，杨玮娣译《勒·柯布西耶》P.46，

中国轻工业出版社，2002 年 1 月版。

(14–1) 宾夕法尼亚大学理查德医学研究楼外观，自美·苏珊·戈瑞编著，谢建军、李媛译之

《向大师学习–建筑师评建筑师》P 54。

知识产权出版社，中国水利水电出版社，2004 年 7 月版。

(15-1) 香山饭店一角，自王大锡编著之《贝聿铭》彩页P 6图。
中国建筑工业出版社，1990年版。

(16-1) 踏歌图，自李亮主编之《中国历代画家名作选》P.212。同9-4。

(16-2) 苏州留园平面，自刘敦桢编著《中国古代建筑史》P 331。同4-1。

(17-1) 苏州狮子林景观，自陈健行《园林诗情》P 32。同12-1。

(17-2) "风的教堂"透视自Francesco Dal Co编著之TADAO ANDO P.122。Published by Phaidon Press Limited，1995。

(17-3) 砖拱围墙立面，李劲松绘。

(17-4) A 拉·土雷特修道院，自电影"世界建筑"镜头截录。
B 纽约西格拉姆大厦，自刘先觉编著之《密斯·凡·德·罗》彩页P.4。
中国建筑工业出版社，1992年12月版。
C 辛巴立斯达犹太教堂及犹太人遗产中心，自支文军、朱广宇编著之
《马里奥·博塔》P 266。大连理工大学出版社，2003年3月版。
D 莱斯特工业大学工程馆，自窦以德编著之《詹姆斯·斯特林》彩页图6，
中国建筑工业出版社，1993年6月版。
E 汉诺威2000世博会日本馆，自ABBS建筑论坛

(17-5) 山西芮城永乐宫元代壁画，自路易古·戈佐拉著，刘临安译
《凤凰之家-中国建筑文化的城市与住宅》P 70，
中国建筑工业出版社，2003年5月版。

(18-1) 园林建筑中的"门墙"，自车前子著，李士祥摄影之《品园-良辰美景奈何天》P.102，
陕西师范大学出版社，2005年1月版。

(19-1) 霍珀"夜景"，自辛亚兰编《外国艺术丛书-霍珀》，湖北美术出版社，2001年7月版。

(19-3) 建筑师西扎的速写，自Philip Jodidio ALVARO SIZA P 13，TASCHEN。

(19-4) 刘二刚画"深山观瀑，各择其位"，自《荣宝斋》，2001 1，P 136。中国美术出版总社。

(19-5) 张会云剪纸"耙地"，自吕胜中著之《造型原本·看卷》P 9。
生活·读书·新知三联书店，2002年12月北京第1版。

图片来源

(20-1) 仓佑史郎，布兰基小姐椅，见袁熙旸编著《新现代主义设计》P 218，江苏美术出版社，2001 年 8 月第 1 版。

(20-2) 仓佑史郎，明月高悬椅《新现代主义设计》P.217。同 20-1。

(20-3) 张永和北京"席殊书屋"二层，自张永和著之《非常建筑》P 72，中国建筑工业出版社，2002 年 10 月第 1 版。

(20-4) 菲利浦·斯达克"蝇拍"，自英·朱迪思·卡梅尔·亚瑟编著，连冕译《菲利浦·斯达克》P 40，中国轻工业出版社，2002 年 1 月第 1 版。

(21-1) 杜尚"泉"，自法·卡巴内著，王瑞芸译《杜尚访谈录》彩页。广西师范大学出版社，2001 年 10 月第 1 版

(22-1) 北京故宫总平面图，自刘敦桢编著之《中国古代建筑史》(第二版)P.292，中国建筑工业出版社 1984 年 6 月版.

(22-2) 马格里特"意外答案"，自美·罗伯特·休斯文，王冰营译《马格里特》P 141。吉林美术出版社 2004 年 1 月第 1 版。

(22-3) 张艺谋电影《英雄》影像，自电影《英雄》。

(23-1) 弘仁山水册页，自王亚民策划之"中国名画欣赏·第六辑《弘仁》"，河北教育出版社，2002 年 10 月版。

哲学家维特根斯坦 Ludwig Wittgenstein 说："优秀建筑师与拙劣建筑师的差别在于后者屈从于种种诱惑而前者能抵抗诱惑。"

写完这句话，我有些后悔，因为如果认真的读者看到了后记，而又绝不赞同，便会产生反感。这话确实有些偏激。

赞成也好，反对也罢，就容我接着写下去吧！

多年来，为着一己之好的建筑，我对父母、姐妹欠了许多，对朋友欠了许多。至今不问钱事、不问生活之事，而使他们每每为我操心。尤其是父母，由于相隔千里之远而不能常见，令他们常常想我的衣食住行、饮食起居、身体状况而夜不能寐。我真是罪大了。

有时，我觉得我这个人太自私些了吧。我能为着自己的嗜好，不吃不穿，像吸食鸦片一样，研究建筑、探索建筑。我的身体也真倒了霉，随着这么个脑袋。

但又能怎样？我已经如此，正如此，将来还会如此。

唯一想做的是，尽量弥补以往太少的对父母的孝敬、太少的对姐妹的关爱和对朋友友情的回赠。

本书可能尽些微薄之力吧！

所以，借这最后的版面，我想感激下面的人士：

建筑师布正伟先生，是他第一次鼓励我在杂志上发表论文并取得成功1994；我的研究生导师钟训正院士，是他使我认识到什么是人格高峰 1996-1999；《建筑师》杂志编辑王明贤先生，他在信中告诉我的一句"十年磨一剑"，至今犹记在心 1996；建筑师张永和先生，是他使我坚信了自己某些观念的正确，并且他的《非常建筑》开启了我真正思考建筑的大门 1997；室内设计师孙天文先生，是他引领我进入室内设计空间 2000；汉文字学家萧启宏先生，在写作过程中，频繁的长途电话，他的汉字理论，佐证了我关键的猜想，并促成观点的最终形成 2004；朋友全东坡等在孤寂的学术环境中，和他们的交流，曾启发我不少灵感；

后记

还有我教过的学生，他们总是热情的欢迎我，而使我讲课的兴致久盛不衰，在充满激情的讲台上，我的思路如泉水，喷涌而出。可以说本书的许多观点都是教学相长的产物。

许多关心我的朋友，理解我的同事，在此恕不一一列举，谨致我真挚的感激之情。

关于园院宅设计的产生，始于2003年春节放假期间，总体构思基本成熟。开学从太原返长春，开始投入实际绘图过程。从三月初至八月末，用去整半年时间，所有图纸基本完成。暑假结束，便想写文章，因为已有六年未写学术性文章了。基本思路是：尽量精简，少说废话。本以为五千字可以打住，未料竟一发不可收拾，实在压不下来。为了阐明观点，图纸一张也不能少。三十多张图，看来是找不到可发表的杂志了。

园院宅设计的表现图制作，全赖吉林艺术学院何刚、梁岩两位老师，都是国内表现领域的绝对高手，无偿与我合作，共同构思，表达设计内涵，可以说达到相当理想的程度。许多同学也参与了表现图制作，他们是孙光磊同学、鲍永亮同学、曹鑫第同学、罗春光同学和赵春涛老弟，在此一并致谢。

书稿结束，如释重负的同时，新的方案构思已在脑中产生，表达的欲望继续作祟，又一轮新的探讨即将开始，又一个理论建筑即将产生。

探索无止境。

高山茂树流云宅

2004年11月7日